

»Roža Niča«: judovska katastrofa in kabala v »Psalmu« Paula Celana

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

Holokavst oziroma šo'a, judovska katastrofa, je v Celanovem opusu navzoča od njegove med prvimi objavljene in najslavnejše pesmi, »Fuge smrti«, naprej. V upesnjevanje judovske katastrofe pa je Celan sčasoma zajel tudi judovsko mistiko, morda najgloblje v »Psalmu«. V tej pesmi dá spregovoriti žrtvam – ne tistim, ki v taborišču smrti čakajo na smrt, kakor v »Fugi smrti«, ampak mrtvim, že pokončanim. Govorci se v »Psalmu« obračajo na Nikogar, tj. na Boga, tako, kot da bi ga dajali v nič. To spominja na Nietzschejevo oznanilo »Bog je mrtev«, po katerem z Bogom oziroma nadčutnim svetom, svetom idej, ki so kot vrednote zemeljskemu življenju nekoč dajale smisel in moč, ni več nič. Vendar Celanovi govorniki ne govorijo o Bogu, ampak Bogu, in ga v nagovoru imenujejo Nihče. Sebe, ki niso bili pokopani, ampak so se zaplinjeni kot dim dvignili v zrak, po drugi strani imenujejo »roža Niča« in »Nikogaršnja roža« – roža, ki brez zemlje cveče Niču nasproti. Tu se Celan navezuje na judovsko mistiko: »Nič« ('Ajin) je v kabali ime za prvo sefiro, začetek Božjega razodevanja, razodevanja 'Ajin-sofa, Neskončnega, še pred stvarjenjem sveta. Toda t. i. ciccum, prestop Neskončnega v razsežnost biti in hkrati njegov umik nazaj v presežnost, se pravi prestop-in-umik, ki se kot utrip Božjega življenja godi brez prestanka, je po razlagi Gershoma Scholema, osrednjega zgodovinarja judovske mistike, ki ga je Celan bral, v modernih časih postal umik v nič razodetje. V tej smeri, ki bi jo v nasprotju z ničejanskim ateističnim nihilizmom lahko poimenovali »religiozni nihilizem«, bržkone pesni tudi Celan.

Ključne besede: nemška poezija / Celan, Paul / holokavst / Biblija / judovska mistika / kabala / razodetje / religiozni nihilizem

I

George Steiner je o nemškojudovskem pesniku Paulu Celanu (1920–1970) pet let po njegovi smrti zapisal, da je »skoraj gotovo največji evropski pesnik obdobja po letu 1945« (*After Babel* 182).¹

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je iz državnega proračuna sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Steiner, morda po svoji erudiciji, globini uvida in ubesedovalni moči najsjajnejši še živeči evropski literarni zgodovinar, se v nedavnih pogovorih z Laure Adler, v katerih se ozira na svoje življenje in delo, pohvali, da je napisal prvi članek o Celanu v angleščini za britanske bralce (prim. *A Long Saturday* 84). Celanovo pesništvo je bilo namreč v času njegovega življenja razen peščici tujih germanistov znano samo v Nemčiji. Tam si je v nekaj manj kot petindvajsetih letih nabralo znatno število privrženecv od literarnih kritikov in zgodovinarjev do filozofov, med katerimi je najslavnejše ime vsekakor Martin Heidegger. Celan je tako že ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let prejel pomembni nemški literarni priznanji, nagrado mesta Bremen in Büchnerjevo nagrado. Vendar je Celanova modernost pogosto ostala nerazumljena; njegove pesmi so bile na primer označene za »čiste besedne konfiguracije« in »kontrapunktične eksercicije«. Poleg tega je zapiranje, krčenje jezika vase, ki je v teh pesmih venomer v napetosti z odprtostjo za ubesedovanje izkušnje sebe in drugih, predvsem judovskih drugih (ter je sčasoma, pri poznem Celanu, resnici na ljubo prevzelo pobudo), marsikoga zapeljalo k mnenju, da se *a limine* zaklepajo v neprebojno hermetičnost. Celana so mnogi primerjali s Stéphanom Mallarméjem, ki je eden izmed arhegetov pesniške modernosti in nemara tudi eden njenih prvih, če ne celo prvi ekstrem. To primerjanje je Celana samega spravljalo v nejevoljo in ga proti koncu življenja pripravilo celo v razburjenje.²

Hugo Friedrich, romanist z univerze v Freiburgu, na kateri je imel Celan leta 1967 najbolj obiskano branje svojih pesmi z več kot tisoč poslušalci (prim. Baumann 62), v knjigi *Struktura moderne lirike (Die Struktur der modernen Lyrik)* iz leta 1956, ki je kmalu dosegla status literarnozgodovinske klasike, opisuje Mallarméjev pesniški projekt z izrazoma »dehumanizacija« in »derealizacija«. V Mallarméjevem pesništvu se uveljavlja *abolition*, »odprava« osebnega jaza in stvari, godi se »izganjanje vsega stvarnega v odsotnost« (139), »uničevanje stvarnosti« (145), »razstvarjanje« (154). Upesnjena roža je *l'absence de toute rose*, kot srčiko Mallarméjeve poetike povzame Steiner (*Resnične prisotnosti* 87). Kar stopi v pesem, je odvezano empiričnega oziroma izkušenskega, kot odvezano je absolut in kot absolut nič, ki obstaja zgolj v jeziku – znotraj jezika z njim izbrušen kristal. In v pesem naj bi s to odvezo, s tem pretrganjem starodavne zaveze, zaveze referenci, stopilo vse: »[V]se na svetu obstaja zato, da bi dospelo v knjigo« (Mallarmé,

² Prim. pričevanje Celanovega prijatelja, literarnega zgodovinarja Gerharta Baumanna (83–85). Celana je razburila razprava o absolutni metafori pri njem in Mallarméju, ki jo je leta 1970 objavil Baumannov učenec Gerhard Neumann.

»La Livre« 378). *Livre*, Mallarméjeva biblija, naj bi zamenjala obe veliki knjigi judovsko-krščanskega izročila: *Biblijo*, knjigo razodetja, v kateri je Bog govoril v človeškem jeziku po svojih prerokih, in od nje še zgo-dnejšo knjigo sveta, ki je nastala z Božjim *fiat*, priklicanjem vsega iz nič v prisostvo. *Livre* je dopolnitev Mallarméjevega pesniškega stremljenja, izklicevanja vsega v odsostvo, nazaj v nič.

Celanu pa v nasprotju z Mallarméjem nikakor ni šlo za izničevanje resničnega. V pesništvu ni dajal govoriti jeziku, ki ne pričuje o ničemer. Eksistencialno-izkušenski zastavek svojega pesništva je jedrnat ubesedil takole: »Vendar tu ni nikdar pri delu jezik sam, jezik kot tak [*Sprache schlechthin*], ampak zmeraj le neki jaz, ki govori pod posebnim naklonskim kotom svoje eksistence ter mu gre za konturo in orientacijo« (»Antwort« 167–168).

Po Celanovi smrti se je recepcija njegovega pesništva kmalu razširila v Francijo, kjer je sam v skoraj popolni anonimnosti, ne da bi doživel kako knjižno izdajo svojih pesmi, prebil večino svojega ustvarjalnega življenja, pa tudi v druge evropske dežele, Združene države Amerike in Izrael. Zdaj se Celanovo pesništvo prevaja in o njem piše tudi v Aziji, postalo je tako rekoč svetovni fenomen. Vendar se je pozornost preučevalcev začela zgoščati okrog *Andenken*, »spominjanja« na holokavst v njem šele v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.³

Celan je bil doma iz Černovcev, prestolnice Bukovine (v današnji Ukrajini). Med drugo svetovno vojno se je izognil deportaciji v nemško delovno taborišče v Transnistriji, v katerem je izgubil oba starša. Sam je pozneje preživel romunsko delovno taborišče in je proti koncu vojne, potem ko je po nacistični okupaciji izkusil tudi komunistično, tako kot nekateri drugi bukovinski Judje izrabil priložnost ter se izselil v Bukarešto, ker Romunija tedaj ni bila pod neposredno sovjetsko okupacijsko oblastjo. Od tam je po dveh letih emigriral na Dunaj in z Dunaja po manj kot letu dni v Pariz, kjer je prebival do konca življenja, ki ga je po večkratnih hospitalizacijah na psihiatrični kliniki in po dolgoletni klinično neozdravljivi razrvanosti navsezadnje končal s skokom v Seno. V Bukarešti je napisal kopico pesmi v romunščini in se resno spopadal z dilemo, ali naj tam ostane, predvsem pa, ali naj še piše v maternem jeziku, ki je postal *jezik morilcev njegove matere*. Odločil se je za nemščino in selitev na Zahod. O odločitvi za materni jezik je pozneje povedal tole:

³ Prim. Kligerman 195. O spominu na žrtve holokavsta pri Celanu je sicer že sredi šestdesetih let pisal Peter Paul Schwarz, vendar se je bolj poglobljene in dokumentirane obravnave tega spomina lotil šele Otto Pöggeler na začetku osemdesetih; prim. »Mystische Elemente« 80 isl.

Dosegljivo, blizu in neizgubljeno je sredi izgub ostalo eno: jezik.

Ta, jezik, je ostal neizgubljen, ja, kljub vsemu. Vendar je zdaj moral iti skozi svoje lastno pomanjkanje odgovorov, iti skozi strašljivo obnemelost, iti skozi tisočere temine smrti prinašajočega govora. [...] Šel je skozi in mogel spet priti na dan, »obogaten« z vsem tem. («Ansprache» 185–186)

Celan se je za svoj materni jezik odločil kljub temu, da se je v njem razbohotil nacistični »smrt prinašajoči govor«. Zlo, ki je med drugo svetovno vojno zadelo Jude v Evropi, še zlasti vzhodnoevropske, Jude na Poljskem, v Ukrajini, Belorusiji itn., najhujše zlo, ki je doletelo judovsko ljudstvo v vsej zgodovini sploh, saj je terjalo približno šest milijonov žrtev, od tega pet med Celanovimi vzhodnoevropskimi rojaki – to nečloveško zlo ima seveda dobro znanega avtorja, Hitlerja&Co., ki je genocid skrbno načrtoval. 20. januarja 1942 je bila na sestanku v Wannseeju pri Berlinu sprejeta tako imenovana *Endlösung*, »končna rešitev« judovskega vprašanja. Udeleženci tega sestanka so natančno razdelali logistiko in tehniko pomora, se pravi način transporta, vozne rede vlakov pa zaplinjanje in sežiganje namesto veliko bolj mukotrpnega in stresnega streljanja in pokopavanja trupel. Ustanovljen je bil Auschwitz, sistematično so začela delovati taborišča smrti.

Zlo, ki je Jude po vseh preganjanjih in pogromih zadelo med drugo svetovno vojno, ima tudi ime – »holokavst«. Vendar ga Judje sami zavračajo. *Holocaustum* je Hieronimov latinski prevod za biblično besedo *'ola*, ki pomeni »žgalno daritev«. Ugovor preživelcev oziroma njihovih potomcev pa je, da njihovi rojaki niso bili kot žrtve darovani Bogu. Bili so pomorjeni.⁴ Judovska beseda za ta pomor je *šō'a* – »katastrofa«.

Celanovo pesništvo je od začetka zaznamovano s *šō'o*. Zaznamovanost z judovsko katastrofo prihaja na plan že v Celanovi prvi objavljeni pesmi o njej, »Fugi smrti« («Todesfuge»), ki je brez dvoma ostala tudi njegova najslovitější. »Fugi smrti« je zato namenjen prvi del te razprave, drugi pa bo obravnaval »Psalm«, ki je po mnenju Johna Felstinerja, Celanovega prevajalca v angleščino in pisca njegove biografije, njegova druga najslovitější pesem (prim. 273). Poglavitni poudarek bo na tem, kako je judovsko katastrofo, ki jo je sprožilo v območju človeškega nepredstavljivo zlo človeškega porekla, Celan v »Psalmu« upesnil izhajajoč iz judovske mistike.

⁴ Prim. izpoved ameriškega rabina Harolda S. Kushnerja: »Neprijetno mi je ob predstavi, da so bile Hitlerjeve žrtve [*victims*] žrtev [*sacrifice*], darovana Bogu. Niso bili žrtvovani; bili so pomorjeni« (138).

Črno mleko zgodnosti pijemo te ponoči
pijemo te zjutraj in opoldne pijemo te zvečer
pijemo in pijemo
Mož v hiši prebiva ki se igra s kačami ki pisari
pisari ko se temni v Nemčijo *tvoje zlati lasje* Margareta
Tvoji pepelni lasje Sulamit grob kopljemo v *sapah* tam ne leži se tesno⁵

V »Fugi smrti« je vse polno metafor in aluzij. Margareta, prototip germanske lepotice, je na primer Marjetica iz Goethejevega *Fausta* in Sulamit mlada ženska, semitska lepotica, iz *Visoke pesmi*. Vendar Celanove metafore tu niso izvirne. »Črno mleko« si je, recimo, sposodil od nekoliko starejše bukovinske rojakinje, prav tako nemške pesnice judovskega rodu Ruth Ausländer. In na celo vrsto zelo podobnih, pravzaprav povsem enakih metafor naletimo v pesmi z naslovom »ON« (»ER«), ki jo je napisal Immanuel Weissglas, s katerim sta v gimnaziji skupaj pisala in prevajala pesmi (prim. Chalfen 62). Navajam zadnjo kitico Weissglasove pesmi (v prevodu Nade Grošelj):

ER spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmert es wie Gretchens Haar.
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.
(*Potonjena dežela* 144)

Tod ON se s kačami igra in pesni.
Na Nemškem mrak kot v Metkinih laseh.
Prostran bo grob, ki se v oblakih beli,
saj nemški mojster – smrt – preplavlja svet. (145)

V Weissglasovi pesmi ni težko prepoznati metafor, ki jih najdemo tudi v Celanovi »Fugi smrti«. To je mož, ki »se s kačami igra«, se pravi komandant taborišča smrti, to so, nadalje, Margaretini ali »Metkini lasje« pa grobovi v zraku, ki so v nasprotju s tistimi v zemlji prostrani (oziroma za tisoče, milijone zaplinjenih in sežganih niso tesni), in to je nazadnje »nemški mojster«, smrt.

V resnici še zdaj, po številnih raziskavah, ni jasno, kateri pesmi gre prvenstvo, Weissglasovi ali Celanovi.⁶ Vendar tu ne gre za vprašanje

⁵ Prim. prevod Nika Grafenauerja v *Celan* 10–11. Celanove verze tu in v nadaljevanju prevajam sam; tu nekatere izmed njih v izvirniku in prevodu navajam v ležečem tisku zaradi nazornosti razlage, ki sledi.

⁶ Na Weissglasovo pesem je kmalu po Celanovi smrti, leta 1972, prvi opozoril Heinrich Stiehler. Med preučevalci jih ni malo, ki domnevajo, da je nastala pred »Fugo smrti« (prim. npr. Forster 11). Lahko da sta se Celan in njegov pesniški tekmecc Weiss-

izvirnosti, ampak kratko malo za pesniško moč. Weissglasova pesem je po svoji strukturi tradicionalna, sestavljena je iz štirih štirivrstičnic s prestopno rimo. Nasprotno je Celanova napisana v bogato orkestriranem prostem verzu, ki *to, o čemer govori* – igranje, petje in ples ob smrti v taboriščih smrti –, *tudi uprizarja*.

V Lublinu so nekateri taboriščniki morali peti pesmi, medtem ko so drugi kopali grobove; v Janowski, taborišču nedaleč od Černovcev, v Lvovu, je taboriščniški orkester ob kopanju grobov in usmrtitvah moral igrati tako imenovani »tango smrti«; kot se spominjajo preživelci, je bilo zraven pogosto zaslišati rezek esesovski *Tanz mal, Jude*; in v Auschwitzu je taboriščniški orkester igral ves čas, ko so vlaki dovažali nove in nove ljudi, od katerih so bili mnogi odpeljani neposredno v plinsko komoro.⁷ Kar uprizarja Celanova pesem, je prav ritem obsmrtnega oziroma predsmrtnega muziciranja. Uprizarja ga slišno in vidno – slišno z amfibraškim ritmom (*wir trinken und trinken*, U–U U–U), ki ustreza taktu tanga (prim. Homann 560) oziroma »tanga smrti«, kot se je tudi glasil njen prvotni naslov v romunščini (»Tangoul morții«), vidno pa s tem, da prosti verz nima interpunkcije, torej da ritmičnega toka ne ustavljajo vejice in pike. Po tem, da je brez interpunkcije, je »Fuga smrti« tudi edinstvena v celotnem Celanovem opusu. Nadalje ima rimo, ki je gradnik Weissglasove pesmi, na enem samem mestu. Vendar je to mesto, ki bode v oči v predzadnji kitici, pomensko izpostavljeno. Tam, kjer gre za esesovčev strel – za *Volltreffer*, »zadetek v polno« –, se pojavi tudi polno zvočno ujetje, rima: *sein Auge ist blau / ... er trifft dich genau*. Rimo *blau-genau* v slovenskem prevodu še nekako lovi zvočno šibkejša asonanca *modro-točno*, ne more pa ujeti nečesa drugega. Druga rimana beseda, ki zaokroža zvočni *Volltreffer*, namreč veže nase in v sebi ohranja oko, ki je merilo in tako pripravilo smrtonosni strel – neprevedljiv anagram GEnAU < AUGE.⁸

Toda to še ni vse. Ritem obsmrtnega muziciranja, h kateremu so esesovci prisiljevali taboriščnike, je v Celanovi pesmi zajet v nadrejeno glasbeno strukturo, strukturo fuge. Fuga, s katero je Celan prenaslovil prvotni »Tango smrti«, je kompozicijska tehnika oziroma skladba za dva ali več glasov, v kateri se téma, ki je najpogosteje ena sama z več

glas, ki je bil za razloček od njega skupaj s starši deportiran v Transnistrijo in se mu je posrečilo z obema živima vrniti od tam, tudi dogovorila, da bosta napisala vsak svojo pesem na isto témo z enakimi motivi in podobami (prim. Hutchinson 214). Kolikor mi je znano, pa Celanovi pesmi ne daje prednosti nihče.

⁷ Te podatke povzemam po Felstinerju, ki zanje navaja pričevalske vire (prim. 57–70).

⁸ Na ta anagram opozarja Alwin Binder (prim. 58).

variacijami, večkrat ponovi (prim. Grove 567–569). Poimenovanje takšne skladbe izhaja iz latinskega samostalnika *fuga*, ki je povezan z dvema glagoloma, tako s *fugere*, »bežati«, kakor s *fugare*, »loviti«. V fugi se glas pojavi in izgine ali zbeži – in lovi ga drug glas z isto ali podobno témo. Prav tako se tudi v Celanovi »Fugi smrti« nenehno vrača téma smrti oziroma se ponavljajo metafore, ki to témo variirajo (»črno mleko zgodnosti«, »grobovi v sapah«, mož, »ki se igra s kačami«). In tako kot v *strettu*, v »stesnitvi« na koncu glasbene fuge so poti bega in lova tudi v »Fugi smrti« proti koncu čedalje krajše, beg in lov se čedalje bolj zgoščata in čedalje manj je tistega, kar se v njiju ne bi variacijsko ponovilo, čedalje bolj nagosto se prepletajo že slišani drobci téme brez dodatkov.

Ta gostota je še zlasti očitna v predzadnji kitici, v kateri se metafora »smrt je mojster iz Nemčije« kar trikrat ponovi. Ne po naključju: največji mojster fuge je bil Johann Sebastian Bach, čigar fuge so se razlegale iz hiše, v kateri je prebival komandant Auschwitza (prim. Felstiner 64). Bili pa so seveda še drugi nemški mojstri, od katerih so se Judje, med njimi tudi Celan, učili svojega maternega jezika. Takšna mojstra sta bila, recimo, Goethe in Schiller, ki ju je rada brala Celanova mati in svojo ljubezen, tako kot mnoge druge judovske matere, prenašala na sina. Vendar v tem prepletu umetnosti z resničnostjo, nemške umetnosti fuge z morilsko stvarnostjo Auschwitza in drugih taborišč smrti, zdaj nepreklicno vznikne nov mojster iz Nemčije – smrt.

Potem ko je bila Celanova »Fuga smrti« objavljena v Nemčiji v nemščini, se je znašla v številnih antologijah sodobnega nemškega pesništva in celo v šolskih čitankah. Celan je v povojni Nemčiji zaslovel kot pesnik, ki je napisal »Fugo smrti«, izrabljanje te pesmi za različne priložnosti, ki je pogosto izhajalo iz politične korektnosti, pa se mu je, ker je zadaj v potuhnjenosti sumničavo slutil nepremagani nacizem, sčasoma tako zelo uprlo, da jo je pri pesniških branjih nehal recitirati.

Po drugi strani je Theodor W. Adorno, tudi nemški Jud, kmalu po koncu druge svetovne vojne, še ko je bil emigrant v Združenih državah Amerike, zapisal: »[N]apisati pesem po Auschwitzu je barbarsko« (»Kulturkritik« 27).⁹ Ko se je Adorno znebil te razvpite trditve, menda ni poznal Celanove »Fuge smrti«. Bogve kakšne »umetniške izdelke« je imel pred očmi, vendar njegova trditev ne dopušča nobene izjeme, nobenega razen. Postavljena je brezprizivno, z univerzalno veljavo. Ta trditev vsebuje sodbo ali celo obsodbo: *kakršnakoli* pesem, napisana po Auschwitzu o *Auschwitzu*, je akt barbarstva.

⁹ To trditev je Adorno zapisal v besedilu iz leta 1949. Objavljeno je bilo dve leti pozneje, leta 1955 pa še v knjigi *Prismen*.

Ko je Hans Magnus Enzensberger Adorna na začetku šestdesetih let prijel za besedo, ta svoje trditve ni hotel omiliti, temveč jo je branil z utemeljitvijo, da estetska stilizacija, ki je pri delu v vsaki pesmi o Auschwitzu, judovski usodi vzame grozljivost. Grozljiva, popolnoma nečloveška usoda je v vsaki takšni pesmi po njegovem povečana – in še več kot to: z estetsko stilizacijo »se nezamisljiva usoda vendarle kaže, kot da je bil v njej kak smisel« (»Angažma« 289).¹⁰

Adornova sodba, trda kot je, nikakor ni lahkomiselna publicca: bolje nič kakor estetika, ki temu, kar se je zgodilo, vzame grozljivost in hkrati dá smisel. Osmišljajoče razgrozenje je strahovito popačenje. Judovska katastrofa v ustih nekoga, ki je morda sploh ni izkusil na svoji koži, lahko postane umetniška, tj. umetna kozmetika, kaj šele, če se sprime s politično korektno recepcijo (navsezadnje je tudi Celan sam »Fugo smrti« nehal javno brati). Poleg tega na težo Adornove sodbe opozarja neka druga, po svoje prav tako skrajna sodba o prikazovanju strahote Auschwitz – Steinerjeva: »Toda, v celoti gledano, ne dokumentarna poročila ne fikcija, ne pesništvo, *razen Celanovega*, ne družbenozgodovinske analize niso bili zmožni priobčiti substance nečloveškosti« (*The Poetry* 197, poudaril V. S.). Le da pri Adornu ni nobenega »razen«. Sporno trditev je preklical šele sredi šestdesetih let, češ da ima človeško trpljenje zmeraj pravico, da se izrazi (prim. *Negativna dialektika* 353).

In se tudi je izražalo. Ob nepopustljivem pričevalskem soočanju z nezamisljivim oziroma nečloveškim v tem, kar se je zgodilo, je na plan prihajalo še naprej in globlje v Celanovem pesnjenju, posebno v »Psalmu«.

III

»Psalm« je bil napisan 5. januarja 1961. Glasi se takole:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unseren Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

¹⁰ Besedilo je v revialni obliki izšlo leta 1962, v knjižni pa tri leta pozneje.

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

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.
(*GW* 1, 225)

Nihče nas ne zgnete spet iz zemlje in ila,
nihče ne govori o našem prahu.
Nihče.

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

Nič
smo bili, smo, bomo
ostali, cvetoč:
roža Niča,
Nikogaršnja roža.

S
pestičem dušno svetlim,
s prašnikom nebeško pustim,
s krono, rdečo
od škrlatne besede, ki smo jo peli
nad, o nad
trnom.¹¹

Celanov »Psalm« se začinja z navezavo na drugo poročilo o stvarjenju človeka v *Bibliji*: »Gospod Bog je iz zemeljskega prahu [*'adama*] izoblikoval človeka [*ha'adam*], v njegove nosnice je dahnil življenjski dih in tako je človek postal živa duša« (1 Mz 2,7). Beseda *'adam*, ki je v

¹¹ Prim. Grafenauerjev prevod v *Celan* 65.

zadnjem slovenskem prevodu *Biblije* prevedena s »človekom«, v hebrejskem izvirniku ni rabljena kot lastno ime, Adam, ker pred njo stoji člen (*ha*). Človek je dobesedno »zemljak«, ta, ki prihaja iz zemlje, tako kot beseda zanj, *'adam*, izhaja iz besede *'adama*, ki pomeni »zemljo«, »prst« ali, kot pravi slovenski prevod, »zemeljski prah«. Ta zemlja ni nič drugega kakor prah. Potem ko je človek, Adam, zagrešil padec in mora zapustiti raj, mu Bog reče: »Zares, prah si in v prah se povrneš« (1 Mz 3,19).

V uvodnih verzih Celanovega »Psalma« je poudarek na prislovu »spet« in na zaimku »nihče«, ki se dvakrat ponovi in drugič ponovljen kot beseda stavek stoji v svojem verzu na koncu prve kitice. Ti verzi so govorjeni v sedanjiku, ki ima smisel prihodnjika, kakor če rečem: »Pridem jutri,« namesto da bi rekel: »Prišel bom jutri.« Njihov smisel je tale: nihče *več* nas ne bo spet ustvaril iz zemlje in spet govoril o našem zemeljskem prahu – nihče *več* (ali nihče *drug*) razen Boga na začetku. Govorec so Judje, judovsko občestvo, Izraelova skupnost. Še natančneje: kot lahko upravičeno domnevamo na podlagi številnih Celanovih pesmi, tu govorijo žrtve judovske katastrofe. Vprašanje je samo, ali žrtve, ki so žive, tako kot tiste v »Fugi smrti«, ki v taborišču smrti čakajo na smrt, ali one, ki so mrtve.

Govorci na začetku druge kitice izrečejo osupljive besede: »Hvaljen bodi, Nihče.« V njih je zaimek »nihče« z veliko začetnico povišan v ime. Kdo je ta Nihče? Nihče drug, seveda, kakor Bog, ki nas je – ki jih je – ustvaril iz zemlje. Hkrati pa v »Hvaljen bodi, Nihče« razbiramo ostro ironijo, saj imamo z ironijo zmeraj opravka tedaj, kadar je kaj izrečeno ravno nasprotno, kot je mišljeno – kako bi namreč žrtve lahko resnično hvalile Boga, ki je dopustil *šó 'ó*? Očitno je, da se v hvali ironično izreka nekaj drugega. Toda kaj? Nekateri razlagalci Celanovega »Psalma« so v tej ironiji, ki kričeče napotuje na nasproten pomen od dobesednega, prepoznali bogokletje (prim. npr. Schwarz 53 in Janz 129–131). Videti je, da Celan oziroma govorce njegovega »Psalma«, ki jim v usta polaga te ironične besede, *dajejo Boga*, ki ga imenujejo Nihče, *v nič*.

Tu si ne moremo kaj, da ne bi pomislili na Nietzscheja, na znamenite besede iz stopetindvajsetega aforizma v njegovi *Veseli znanosti*: »Bog je mrtev.« Te Nietzschejeve besede sporočajo – in tudi tiste v Celanovi pesmi dajejo vtis –, da z Bogom ni nič. Besede »Bog je mrtev« se pri Nietzscheju na prvi pogled nanašajo na krščanskega Boga, vendar ne samo nanj. Po Heideggerju, ki je Nietzschejevemu aforizmu namenil daljšo razlago z naslovom »Nietzsches Wort 'Gott ist tot'«, Bog v njem stoji za celoten nadčutni svet, svet idej: »Nietzschejeve besede o smrti Boga merijo na krščanskega Boga. Nič manj gotovo pa ni –

kar moramo premisliti za naprej –, da sta imeni Bog in krščanski Bog v Nietzschejevem mišljenju rabljeni za označevanje nadčutnega sveta sploh. Bog je ime za področje idej in idealov« (216). In še: »V besedah 'Bog je mrtev' stoji ime Bog, bistveno mišljeno, za nadčutni svet idealov, ti pa vsebujejo cilj, ki obstaja nad zemeljskim življenjem, za to življenje« (220).

Svet idej je bil nekoč cilj zemeljskega življenja. Ideja je bila v pomenu, ki ji ga je dal Platon, »tisto uzrto«, se pravi to, kar biva resnično na nadčuten način in kar je mogoče uzreti le z očesom uma. Kot take so ideje imele vrednost za zemeljsko življenje, bile so namreč vrednote, ki so temu življenju dajale cilj oziroma smisel in moč. Zdaj pa velja: Bog je mrtev – in to pomeni: Bog je *bil* nekaj, kar je zemeljskemu življenju dajalo moč, s tem ko ga je usmerjalo k sebi. Vendar Bog, svet idej, metafizika nimajo več moči nad zemeljskim življenjem. Ideje so samo človeške predstave, projekcije človeškega uma, in zdaj z njimi ni več nič.

Po Nietzschejevi diagnostiki je doslej v pokrajini evropskega duha vladal *prikriti nihilizem*. Nietzsche razkriva: v času prikritega nihilizma je bil Bog, s svetom idej vred, samo teza, nekaj postavljenega¹² ali, še huje, samo proteza, to, kar je kot nekaj postavljenega zgoraj pomagalo preživeti človeku spodaj. Zdaj pa je napočil čas *razkritega nihilizma*. To je čas za prevrednotenje vrednot, vendar ne za kako novo vrednotenje, ne za to, da se na mesto starih vrednot postavi in z vrednostjo nabije nekaj drugega, ampak za povsem drugačno vrednotenje. Čas je za to, da se kot načelo vrednotenja odkrito uveljavi volja do moči, ki vrednote postavlja sama iz sebe. Volja do moči je sicer določala tudi doslejnjega človeka, vendar je ta ni jemal nase. Namesto tega je v prikritosti volje do moči, namreč prikritosti te volje samemu sebi, nadse postavljaj Boga oziroma svet idej. Zato je zdaj čas za človeka razkrite volje do moči, za *Übermensch*a, »nadčloveka« ali »čezčloveka«, ki se giblje čez doslejnjega človeka v popolnoma nova, nemetafizična obzorja in, ne da bi stopil na mesto Boga, z voljo do moči določa samega sebe in svet okrog sebe.

Kot rečeno: videti je, da poimenovanje Boga z Nikomer v Celanovi pesmi daje Boga v nič. Vendar Celan ne trdi »Bog je nič« ali »z Bogom ni nič« na Nietzschejev način. Govorci njegovega »Psalma« ne govorijo o *Bogu*, ampak *Bogu*. Nanj se obračajo v drugi osebi, s Ti, in ga v nagovoru imenujejo Nihče. In v hvali, ki je ironična, v resnici izrekajo *pritožbo*.

Po takšni nagovorni pritožbi-v-hvali se Celanov »Psalm« vsekakor razlikuje od bibličnih psalmov. V njih se hvala Boga praviloma izreka v

¹² Grška beseda *thésis* pomeni »postavljanje« in hkrati to, kar iz postavljanja izide, tj. postavljeno samo.

tretji osebi in tožba ali pritožba v drugi, če pa se izjemoma v drugi osebi izreka tudi hvala, se kot prvina molitve.¹³ Zato se Celan vendarle vrača k stari hebrejski duhovnosti, saj je bila pritožba v njej, prav tako kot hvala, stalen sestavni »del molitve, del klicanja k Bogu« (Westerman 18), in se je šele pozneje, v krščanski Cerkvi, namesto pri običajnem bogoslužju začela oglašati pri žalovanju za umrlimi.

Na dlani je, da Celanova pritožba-v-hvali diha drugačno ozračje, kot je ozračje Nietzschejevega ateističnega nihilizma. To se kaže v verzih, ki sledijo: »Tebi na ljubo hočemo / cveteti. / Tebi / nasproti.« Ta »nasproti«, ki stoji v svojem verzu na koncu druge kitice, ima dvojen pomen. Pomeni »k« in »proti«, »zoper« – se pravi: označuje nasprotovanje Bogu (zaradi tega, kar se je zgodilo, kar je Bog dopustil, da se je zgodilo) in vendar hkrati tudi gibanje k njemu (k Tebi hočemo cveteti). Glagol »cveteti« pa pri tem pripravlja osrednjo metaforo v tretji kitici, metaforo »Nikogaršnja roža«, ki je tudi dala naslov zbirki iz leta 1963, v kateri je »Psalm« izšel. Vezi »Nikogaršnje rože« z rožo iz Rilkejevega nagrobnega napisa (Rilke 166) seveda ni težko prepoznati.¹⁴ Sicer je res, da je Celan to metaforo izpeljal iz Rilkejeve rože, ki spi *Niemandes Schlaf*, »Nikogaršnji spanec«, ali pa ta spanec kot smrtni spanec spi pokojni pod njo ali v njej. Vendar je ni samo izpeljal iz Rilkejeve rože, ampak hkrati tudi *proti* njej (prim. Lyon 205–207 in Böschenstein 220–222).

V tretji kitici govornici Celanovega »Psalma« najprej pravijo: »Nič / smo bili, smo, bomo / ostali, cvetoč.« To se spet nanaša na biblično poročilo o stvarjenju človeka, na katero se navezuje prva kitica. Po njem je bil človek ustvarjen iz zemlje. Vendar je bila zemlja, tako kot nebo in vse druge stvari na nebu in na zemlji, od Boga poklicana v bivanje *iz nič*. »Bog je rekel: 'Bodi svetloba.' In bila je svetloba« (1 Mz 1,3) – in tako iz nič preidejo v bivanje vse ustvarjene stvari. To pa pomeni, da je Bog klical v nič in da je bil iz zemlje ustvarjeni človek *ustvarjen iz nič*. Toda žrtve ne pravijo samo: »Nič / smo bili,« ampak govorijo naprej, nič »smo, bomo / ostali, cvetoč«, in sebe nazadnje imenujejo »roža Niča« in »Nikogaršnja roža«. Kakšna roža je to in zakaj se imenuje tako, namreč roža Niča? Zakaj, kot pravijo žrtve, smo (iz) nič in vendar roža Niča? Zakaj je ta *Nichts*, drugi *Nichts*, za razloček od prvega treba prevesti z veliko začetnico?

Najprej je treba reči, pravzaprav ponoviti, da Celan tu govori in imenu žrtev. V njihovem imenu govori tako, da jim posoja svoj glas,

¹³ Prim. Schulze 22. Redko psalmistovo izrekanje Božje hvale v obliki nagovora Boga je kot vpliv druge zvrsti, molitve, pojasnil Hermann Gunkel (prim. 40 in 47).

¹⁴ To navezavo so opazili številni pisci; prim. na primer Praver 156, Heinz-Mohr in Sommer 201 ter Sandbank 203 isl.

da daje govoriti njim samim. Vendar v tej Celanovi pesmi (in tudi v nekaterih drugih) ne govorijo katerekoli žrtve judovske katastrofe, tiste, ki so še žive in čakajo, da se dopolni njihova usoda, ali one, ki so katastrofo kakorkoli, s takimi ali drugačnimi ranami, preživele. V »Psalmu« govorijo *mrtvi, v judovski katastrofi pomorjeni* – tisti, ki so in bodo ostali nič. Tega tropa, tega izrednega obrata od navadnega govora ne moremo imenovati »prozopopeja«, ker ne ustvarja osebe tam, kjer je oseba že bila ustvarjena, niti ne oživlja tega, kar je mrtvo. Pa vendar: govoriti v imenu žrtev, dati mrtvim besedo – to je največ, kar jim je mogoče dati, največ, kar jim lahko dá preživelec, obremenjen s krivdo, ki mu jo nalaga njegovo preživetje, s krivdo lastne gole biti, potem ko ni dal življenja zanje ali vsaj za koga izmed njih, ko je ta bil še živ, niti jih ne more oživiti zdaj, ko so mrtvi.

Ti, ki govorijo v »Psalmu«, govorijo iz neke resničnosti, ki je s stališča naše resničnosti ni, ki je (res)ničnost, zgolj ničnost. Pesem tako postane kraj, kjer mrtvi, ki jim je bilo vzeto življenje in z njim beseda, lahko spregovorijo. Kot kraj govora mrtvih je utopija, kraj, ki ga ni, nikjer.¹⁵

Bog po preroku Ozeju govori svojemu ljudstvu: »Postal bom Izraelu kakor rosa, kakor lilija [*šošanna*] bo cvetel in poganjal korenine kakor libanonski gozd« (14,6). Izrael se tu imenuje »lilija«, ki jo je Martin Luther prevedel z *Rose*, »rožo« ali »vrtnico«.¹⁶ Tako se imenuje kot živo občestvo živega Boga, kar potrjuje tudi komentar k besedam iz *Visoke pesmi* »Kakor roža [*šošanna*] med trnjem« (2,2) na začetku Zoharja, kabalistične biblije, ki sprašuje: »Kdo je roža?« in odgovarja: »Izraelovo občestvo« (prim. Müller 101). To pa nikakor ni brez pomena za Celanovo *Nichts*- oziroma *Niemandrose*. Pomorjeni v judovski katastrofi, ki govorijo v Celanovem »Psalmu«, so nič, vendar nič, ki cvete. So roža, ustvarjena iz nič, tj. iz zemlje, vendar hkrati tudi roža *brez zemlje*, in to dobesedno. Kajti niso bili pokopani v zemljo, ampak so bili – paradigma za to je Auschwitz – zaplinjeni in sežgani. Niso bili vrnjeni v

¹⁵ *Utopia* je beseda, ki jo je za nestvarni kraj iz grških besed *ou* in *tópos*, »ne« in »kraj«, v latinščini skoval Thomas More ter jo postavil v naslov svojega slovitega spisa iz leta 1515. »Utopija« pa je tudi eden temeljnih izrazov iz »Meridiana«, govora, ki ga je Celan imel ob podelitvi Büchnerjeve nagrade 22. oktobra 1960 v Darmstadtu in velja za njegov osrednji poetološki spis; prim. GW 3, 199, 200 in 202 (v slovenskem prevodu str. 791–792).

¹⁶ Na to opozarjata Joachim Schulze (prim. 27) in Shimon Sandbank (prim. 205). *Rose* je v ožjem pomenu »vrtnica«, ki je že Grkom veljala za kraljico med rožami, za »rožo rož« (Ferber 173), in zato v širšem pomenu »roža«. Po drugi strani pa grška beseda *krínon*, ki prevaja hebrejsko *šošanna*, lahko ob liliji pomeni tudi druge poljske rože; prim. na primer Mt 4,26: »Poučite se od rož [*krína*] na polju, kako rastejo. Ne trudijo se in ne predejo.«

zemljo, kot je rečeno v *Bibliji* – prah si in v prah se povrneš, zemlja si in vrneš se vanjo –, ampak so se, če uporabim besede iz »Fuge smrti«, kot dim dvignili v zrak in imajo grob v zraku.

Zato je metafora rože v Celanovem »Psalmu« *Gegenwort*,¹⁷ »protibeseda«, ki si za iztočnico jemlje drugo besedo, in sicer takó, da, izhajajoč iz nje, z njo govori proti njej. Celanova metafora pa ne govori proti samo v razmerju do Ozejeve rože, ampak tudi do Rilkejeve, v kateri pokojni spi »Nikogaršnji spanec«, saj ta roža raste na grobu, se pravi *iz zemlje*, kaj šele v razmerju do Dantejeve bele rože, ki je *v najvišjih nebesih* in v kateri kakor v amfiteatru sedijo krščanski svetniki in judovski pravičniki ter čakajo na vstajenje (prim. Snoj, *Pesniška pleosemija* 10 isl.). Celanova roža, roža pomorjenih, ki imajo grob v zraku, ni *ne na zemlji ne na nebu* (oziroma v nebesih). Pa vendar cvete nasproti Bogu, ki se imenuje – ki ga pomorjeni imenujejo – Nihče. In ker cvete *nasproti* Bogu v dvojnem pomenu tega »nasproti«, ker cvete proti Bogu ali zoper Boga in vendar hkrati k Bogu, je roža, ki *pripada* Bogu, imenovanemu Nihče. Zato je Nikogaršnja roža oziroma roža Niča. V verzem paru *die Nichts-, die / Niemandrose* se metafora rože razcveti: *Niemand* je druga beseda za Nič. V *Nichtrose* z *Nichts* ni mišljen človeški nič, ampak Božji Nič.¹⁸

Bog kot Nihče, Bog kot Nič – očitno je, da imamo tu opravka z drugačnim nihilizmom, kot je Nietzschejev, z nihilizmom, ki bi ga morda lahko imenovali *religiozni nihilizem*. Celan v »Psalmu« govori v imenu mrtvih, posoja jim svoj glas, vendar ta govor zadeva tudi Boga. Govori v imenu drugih, svojih pomorjenih rojakov, in hkrati v zadevi povsem Drugega. V »Meridianu« pravi takole:

Toda mislim – in ta misel Vas zdaj komaj še lahko preseneti –, mislim, da od nekdanj spada k upom pesmi, da prav na ta način govori tudi v *tuji* – ne, te besede zdaj ne morem več uporabiti –, da prav na ta način govori *v zadevi nekega Drugega* [in eines Anderen Sache] – kdo ve, morda v zadevi nekega *povsem Drugega*. (GW 3, 196)¹⁹

»Povsem Drugi« je izraz za Boga, ki se je s poudarkom na Božji presežnosti uveljavil v moderni protestantski, tako imenovani »dialektični« teologiji (prim. Schulze 20). Lahko da ga je Celan vzel iz temeljnega religiološkega dela Rudolfa Otta *Das Heilige* (prim. Höck 269). Vendar

¹⁷ *Gegenwort* je drug pomemben izraz iz »Meridiana«; prim. GW 3, 189 in 200 (v slovenskem prevodu str. 787 in 791).

¹⁸ V pisavi te besede z veliko začetnico je tudi poglavitna razlika med mojim in sicer odličnim Grafenauerjevim prevodom Celanove pesmi.

¹⁹ V slovenskem prevodu str. 790.

govoriti v zadevi povsem Drugega pri Celanu ne pomeni govoriti o Bogu neposredno in hkrati na splošno – kdo v resnici sploh ima takšno vednost –, ampak, kot se jasno kaže v »Psalmu«, iz perspektive svoje izkušnje oziroma iz perspektive drugih, ki jim daje svoj glas,²⁰ o tem, kar zadeva povsem Drugega.

Izmed svojih judovskih sodobnikov je Celan visoko cenil zgodovinarja judovske mistike Gershoma Scholema. Prek njegovih knjig se je seznanil s kabalo, osrednjim tokom judovske mistike, ki je vzniknil v srednjem veku. V njej se Bog imenuje tudi *'Ajin*, »Nič«.

Hebrejska beseda *kabbala* pomeni »izročilo«. Tok judovske mistike, ki ga označuje ta beseda, pa je *mistično* izročilo o razodevanju Boga. Kabala ni izročilo o Božjem razodevanju, kot o njem pripoveduje *Biblija*, ki se začne s poročilom o Božjem stvarjenju sveta in človeka ter nadaljuje z razodevanjem Boga v ustvarjenem svetu izraelskim očakom, Abrahamu, Izaku in Jakobu, in potem Izraelu kot izvoljenemu ljudstvu. Kabala je *izročilo o predstvarjenjskem* (in s tem predsvetnem) *Božjem razodevanju*. Po kabalistični spekulaciji se je Bog razodeval, še preden je ustvaril svet, še preden je z besedo ustvaril svetlobo in za njo vse druge stvari na nebu in na zemlji. Bog se je prvotno razodeval v neustvarjeni svetlobi, v konfiguracijah luči, ki so jih kabalisti imenovali sefire, jih vedeli naštetih deset in jih prikazovali v podobi drevesa. Za to drevo, ki s koreninami zgoraj rase navzdol, je med kabalisti veljalo, da sega tudi v svet, ki je bil ustvarjen pozneje. Po njem se utrip Božjega življenja preliva v stvarstvo.

Prvo in najvišjo sefiro, se pravi prvo stopnjo ali kraj Božjega razodetja, ki je glede na svetno topografijo ne-kraj, so kabalisti imenovali *Keter*, »Krona«, in, paradokсно, *'Ajin*, »Nič« (prim. Scholem, *Poglavitni tokovi* 336–337 in Dan 360–361). Zakaj tudi »Nič«? Ker je Bog s tem, ko se je začel razodevati, *stopil v razsežnost biti*, to, kar se je od Boga razodelo v prvi sefiri, ta bitna Božja razsežnost pa je glede na popolno Božjo presežnost, presežnost tudi nad bitjo, *nič*. Zato je v prvi sefiri razodeti Bog, prva oblika neustvarjene Božje luči, glede na popolnoma presežnega Boga nič. Nič je glede na Boga pred predstvarjenjskim razodetjem, glede na *'Ajin-sofa*.²¹ *'Ajin-sof* je Bog nad bitjo – in Bog v razodetju, celo tistim pred svetom, pred vsako snovjo, v obliki povsem duhovne luči, je glede nanj nič.

Ali Celan v »Psalmu« meri na ta nič? Mislim, da ne. Felstiner, ki je pregledal Celanovo knjižnico in šel skozi zaznamke v njegovih knjigah,

²⁰ Boga iz »Psalma«, ki ga govorniki nagovarjajo s Ti, s povsem Drugim iz »Meridiana« povezuje Camera 113.

²¹ Ta hebrejska sestavljenka, ki pomeni toliko kot »ne-konec« ali »brez konca«, torej Boga v njegovi presežnosti imenuje Neskončni.

je v svoji knjigi o njem v neki opombi zapisal: »Celan je kazal močno zanimanje za kabalistično pojmovanje *cimcuma*, samoomejitve oziroma samovkrčenja Boga« (472). S *cimcumom* je pozni kabalist Izak Lurija označil razodetje Boga v prvi sefiri, Scholem pa ga razlaga takole:

Na konici njegovega [Lurijevega] razmišljanja je nauk o *cimcumu*, ena izmed najosupljivejših in najdaljnosežnejših mističnih idej, ki so bile sploh kdaj mišljene v kabali. *Cimcum* pravzaprav pomeni »koncentracijo« ali »kontraktacijo«, vendar ga je, če hočemo natančno zadeti smisel lurijske predstave, bržkone bolje prevesti s »potegom nazaj« ali »umikom« [*»Zurückziehen« oder »Rückzug«*]. (Poglavitni tokovi 398–399)²²

Cimcum je torej akt, v katerem se Bog nagne v razodetje, stopi iz svoje presežnosti, *prestopi navzven*, vendar prestopi tako, da se hkrati tudi umakne, potegne nazaj, *odstopi* v svojo presežnost. *Cimcum* je, z eno besedo, »od-pre-stop« (Snoj, »Od bogatega« 555). Od razodetnega prvič se godi ves čas in kot bitje Božjega življenja s prebitkom napolnjuje tudi ustvarjeni svet.

Po drugi strani Celan, ki se v svojih pesmih marsikje navezuje na judovsko mistiko, v razmerju do nje stoji blizu njenemu modernemu arhiexegetu Gershomu Scholemu.²³ Scholem, ki ni bil samo zgodovinar, ampak tudi mislec, ki ni pisal le zgodovine judovske mistike, ampak jo je tudi reflektiral, ki ni bil samo historiograf, ampak tudi historiozof – Scholem je bil mnenja, da mistika v modernih časih ni več mogoča. Mogoča pa ni več zato, ker se je Bog v teh časih popolnoma potegnil nazaj vase, ker se je povsem umaknil iz razodevanja – se pravi: ker je Božji *cimcum* popoln in se mi, moderni ljudje, soočamo z *ničem razodetja* (prim. npr. Benjamin in Scholem 157). V tej smeri bržkone pesni tudi Celan, ko rabi metaforo »Nikogaršnja roža« oziroma »roža Niča«. Bog je Nič, a ne zato, ker bi bil naša sebevarljiva projekcija, naša utvara, stvor naše prikrita volje do moči, ampak zato, ker se je odtegnil iz razodevanja. V kabali se je imenoval Nič zaradi razodetnega vstopa v razsežnost biti, v »Psalmu« pa se Nič imenuje zato, ker se je umaknil v nič razodetja.

V zadnji, četrti kritici Celan metaforo rože še razvije, in sicer s pestičem »dušno svetlim« in prašnikom »nebeško pustim«, s krono in

²² Prim. tudi Scholem, *Von der mystischen* 77–81.

²³ Na nevarnost mistične eisegeze Celanovega pesništva preudarno opozarja Pöggeler: »Joachim Schulze je v posamičnih interpretacijah pokazal, kako Celan [...] prevzema motive judovske mistike. S tem pa Celan sam ne postane mistik; mistične motive prej prevzema iz historičnega – Scholemovega – prikaza mistike« (*Spur* 138).

trnom. Tej roži, ki je ne oplaja bitje Božjega življenja, pripada trn, povsem drugače kot, recimo, Miltonovi rajski »roži brez trna« (*Izgnubljeni raj* 4, 256), roži, ki trna nima, ker se ji ni treba pred ničemer oziroma nikomer braniti. Skupaj s trnom pa roži Niča pripada tudi krona. Oba, krona in trn, pri tem napotujeta na krono, ki so jo, spleteno iz trnja, Kristusu pred križanjem nadeli rimski vojaki: »Ogrnili so ga v škrlat, spletli krono iz trnja in mu jo nadeli« (Mr 15,17). In škrlat, v katerega so vojaki ogrnili Kristusa, postane barva besede, morda besede tiste pesmi, ki so jo bili na poti v smrt prisiljeni peti tisoči, milijoni pomorjenih v judovski katastrofi. Govorci Celanovega »Psalma« namreč pravijo, da so roža »s krono, rdečo / od škrlatne besede, ki smo jo peli / nad, o nad / trnom.« Toda kaj tu pomeni »nad«, ki ga Celan s poudarkom ponovi?

Žrtve *šo'e* ne pojejo hvale Bogu skupaj z angeli v nebesih. Njihovo ni tisto petje, ki se oglašča v bibličnih psalmih (prim. npr. 26,12, 35,18 in 149,1) ter v poznejši judovski in krščanski himniki. Nasprotno: žrtve *šo'e* so roža s krono in ta krona je rdeča, kot od prelite krvi je pordela od besede, ki so jo same pele nad trnom – *nad Kristusovo trnovo krono*.

Sklep Celanovega »Psalma« je spet *Gegenwort*, protibeseda, naperjena navsezadnje proti krščanstvu. Škrlatna beseda pomorjenih ni »nova pesem«, pesem tistih, ki so »odkupljeni z zemlje« (Raz 14,3). Ni pesem vstajenja. Trpljenje Kristusa, ki je bil po svojem človeškem poreklu Jud, *ne odrešuje judovskega trpljenja*. Kristusov križ ni drevo, ki rase v nebo, ni les, ki odpira pot v nebesa. Roža Niča cvete *nad* Kristusovim drevesom, njena krona je *nad* Kristusovo krono – in odrešujoča moč Kristusovega trpljenja ne doseže judovskega trpljenja. Pa vendar ta roža zato ne cvete v nebesih, ampak med zemljo in nebom, v tistem vmes, v katerega so pomorjeni Judje izginili kot dim.

Ko se je Bog razodel Mojzesu na poti v obljubljeni deželo in ga je ta povprašal po imenu, je dobil odgovor: »Jaz sem, ki sem« (2 Mz 3,14). Jobu se je Bog razodel na koncu, po vsem zlu, ki ga je v njegovi pravičnosti doletelo brez razloga, razodel se je z govoroma iz viharja in mu povrnil vse, kar je izgubil (prim. Job 38 isl.). Pri Celanu pa je popolnoma skrit: Nihče, Nič. Bog, ki je dopustil, da se je zgodilo, kar se je zgodilo, ki je dopustil takšno zlo – ta Bog se ne razodeva in ne odgovarja. A čeprav je zdaj, kot da bi bil neodgovoren, čeprav je povsem nerazodet, povsem neizkazan v svoji neodgovornosti, je *še zmeraj nagovorljiv*. Celan s svojimi govorcami govori nasproti temu Bogu, govori zoper njega, vendar hkrati tudi (k) njemu. Njegov govor je na Boga naslovljena pritožba. Takšen govor pa je v temelju vendarle jobovski – molitev. Povsem Drugi je upanje Celanove pesmi. V tem oziru smo, ko beremo »Psalm«, še zmeraj na Jobovi tehtnici.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Kulturkritik und Gesellschaft«. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1963. 7–26.
- — —. *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1966.
- — —. »Angažma«. *Beleške o literaturi*. Prevedli Mojca Savski, Mojca Kranjc, Slavo Šerc in Tomo Virk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999. 280–294.
- Baumann, Gerhart. *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1992.
- Benjamin, Walter, in Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933–1940*. Ur. Gershom Scholem. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1980.
- Binder, Alwin. »Die Meister aus Deutschland. Zu Paul Celans *Todesfuge*«. *Germanica* 221 (1997): 51–71.
- Böschstein, Bernhard. »Celan und Rilke«. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 216–228.
- Buck, Theo. »Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans 'Todesfuge'. *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten der internationalen Paul-Celans-Colloquiums, Haifa 1986*. Ur. Chaim Shoham in Bernd Witte. Bern itn.: Lang 1987.
- Camera, Franco. »Ledig allen Gebets: pesništvo in molitev pri Paulu Celanu«. *Literatura* 9.77–78 (1997): 103–143.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke* [= GW]. Zv. 1. Ur. Beda Allemann in Stefan Reichert. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1983.
- — —. »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)«. *Gesammelte Werke*. Zv. 3. Ur. Beda Allemann in Stefan Reichert. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1983. 167–168.
- — —. »Ansprache anlässlich der Entgegennahme der Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)«. *Gesammelte Werke*. Zv. 3. 185–186.
- — —. »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)«. *Gesammelte Werke*. Zv. 3. 187–202.
- — —. »Meridian«. Prevedel Niko Grafenauer. *Nova revija* 1.7–8 (1982–1983): 785–792.
- Celan, Paul. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- Chalfen, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1979.
- Dan, Joseph. »Paradox of Nothingness in the Kabbalah«. *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Ur. Amy D. Colin. Berlin: Walter de Gruyter, 1987. 359–363.
- Dante Alighieri. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.
- Felstiner, John. *Paul Celan: pesnik, preživelec, Jud*. Prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge itn.: Cambridge University Press, 2007.
- Forster, Leonard. »*Todesfuge*: Paul Celan, Immanuel Weissglas and the Psalmist«. *German Life and Letters* 39.1 (1985): 1–20.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike. Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*. Prevedel Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.
- Grove, George (ur.). *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880)*. Zv. 1. Cambridge itn.: Cambridge University Press, 2009 (elektronska izd.).
- Gunkel, Hermann. *Einleitung in die Psalmen. Die Gattung der religiösen Lyrik Israels*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1933.

- Heidegger, Martin. »Nietzsches Wort 'Gott ist tot'«. *Gesamtausgabe. Zv. 5: Holzwege*. Ur. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1977. 209–267.
- Heinz-Mohr, Gerd, in Volker Sommer. *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*. München: Diederichs, 1988.
- Höck, Wilhelm. »Von welchem Gott ist die Rede?«. *Über Paul Celan*. Ur. Dietlind Meinecke. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp. 265–276.
- Homann, Renate. *Theorie der modernen Lyrik. Heautonome Autopoesis als Paradigma der Moderne*, Frankfurt ob Majni: Mohr Siebeck, 1999.
- Hutchinson, Peter. »Paul Celan, 'Todesfuge'«. *Landmarks in German Poetry*. Ur. Peter Hutchinson. Oxford itn.: Lang, 2000. 201–215.
- Janz, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt ob Majni: Syndikat, 1976.
- Kligerman, Eric. *Sites of the Uncanny. Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Kushner, Harald S. *To Life! A Celebration of Jewish Being and Thinking*. New York in Boston: Grand Central Publishing, 1994.
- Lyon, James K. »Rilke und Celan«. *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Ur. Amy D. Colin. Berlin: Walter de Gruyter, 1987. 199–213.
- Mallarmé, Stéphane. »Le Livre, instrument spirituel«. *Oeuvres complètes*. Ur. Henri Mondor in G. Jean-Aubry. Pariz: Gallimard, 1945. 378–382.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2005.
- — —. *Izgubljeni raj*. Prevedel Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.
- More, Thomas. *Utopija*. Prevedel Jože Košar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958.
- Müller, Ernst. *Der Sohar und seine Lehre. Einführung in die Kabbala*. Zürich: Origo-Verlag, 1959.
- Neumann, Gerhard. »Die 'absolute' Metapher. Eine Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«. *Poetica* 3.1–2 (1970): 188–225.
- Nietzsche, Friedrich. *Vesela znanost*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana. Slovenska matica, 2005.
- Otto, Rudolf. *Sveto. O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Pöggeler, Otto. »Mystische Elemente im Denken Heideggers und im Dichten Celans«. *Zeitwende* 53 (1982): 65–92.
- — —. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg in München: Verlag Karl Alber, 1986.
- Potunjena dežela. Izbor poezije iz Bukovine*. Prevedli Ana Jasmina Oseban, Nada Grošelj in Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2015.
- Prawer, Siegbert. »Paul Celan«. *Über Paul Celan*. 138–172.
- Rilke, Rainer Maria. *Pesmi*. Prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Sandbank, Shimon. »The Sign of the Rose: Vaughan, Rilke, Celan«. *Comparative Literature* 49.3 (1997): 195–208.
- Scholem, Gershom. *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1962.
- — —. *Poglavitni tokovi v judovski mistiki*. Prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Nova revija, 2003.
- Schulze, Joachim. *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und Quellenkundliche Kommentare*. Bonn: Bouvier Verlag, 1976.
- Schwarz, Peter Paul. *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*. Düsseldorf: Schwann, 1966.

- Snoj, Vid. »Od bogatega k ubožnemu ničū: judovska mistika Gershoma Scholema«. V: Gershom Scholem. *Poglavitni tokovi v judovski mistiki*. 521–592.
 ——. »Pesniška pleosemija«. *Primerjalna književnost* 39.3 (2016): 1–21.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York in London: Oxford University Press, 1975.
- . *Resnične prisotnosti*. Prevedel Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura, 2003.
- . *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York: New Directions Book, 2011.
- Steiner, George, in Laure Adler. *A Long Saturday. Conversations*. Chicago in London: Chicago University Press, 2017.
- Stiehler, Heinrich. »Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans«. *Akzente* 19.12 (1972): 11–40.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- The Interlinear NIV Hebrew-English Old Testament*. Izd. John R. Kohlenberger III. Grand Rapids, Michigan: Zondervan Publishing House, 1987.
- Westermann, Claus. »Two Faces of Job«. *Job and the Silence of God*. Ur. Christian Duquoc in Casiano Floristán. Edinburgh: T. & T. Clark, in New York: Seabury Press, 1983. 15–22.

“Nothing-Rose”: Jewish Catastrophe and Kabbalah in Paul Celan’s “Psalm”

Keywords: German poetry / Celan, Paul / Holocaust / Bible / Jewish mysticism / Kabbalah / revelation / religious nihilism

The Holocaust or the Shoah, the Jewish catastrophe, looms large in Paul Celan’s oeuvre, starting with his early and most famous poem, ‘Death Fugue’. Celan’s poetic treatment of the Jewish catastrophe gradually came to include Jewish mysticism, addressed perhaps most deeply in his ‘Psalm’. This poem lends voice to the victims – not those waiting for death in an extermination camp, as in ‘Death Fugue’, but to the dead ones, the murdered ones. The speakers of ‘Psalm’ are addressing No One, meaning God, as if they were reducing God to nothing. This calls to mind Nietzsche’s declaration that ‘God is dead’, according to which God or the supersensory world, the world of ideas as values which used to endow earthly life with sense and vigour, can offer nothing more. However, Celan’s speakers are not talking *about* God but *to* God, addressing him as No One. On the other hand, they refer to themselves, unburied, gassed, cremated, and left to rise into the air like smoke, as to ‘Nothing-Rose’ and ‘No-One’s-Rose’ – a rose which blooms without soil toward, or in spite of, Nothing. It is here that Celan introduces Jewish

mysticism: in the Kabbalah, 'Nothing' (*'Ayin*) is a name for the first *sefirah*, the beginning of God's revelation, the revelation of *'Ayin-Sof*, the Infinite, before Creation. The so-called *tsimtsum*, the crossing of the Infinite into the dimension of being and its simultaneous retreat back into transcendence, the 'inside-out-treat', which is continuously going on as the beat of God's life, was interpreted by Gershom Scholem, the major historian of Jewish mysticism and an author who was familiar to Celan, as God's having fully retreated into the nothing of revelation. The same line of thought, which might be dubbed 'religious nihilism' as opposed to Nietzschean atheist nihilism, is presumably pursued by Celan.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.112.2.09-1Celan P.:27