

# Modernost drame *Paracels* Ivanke Hergold

*Alojzija Zupan Sosič*

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko,  
Aškerčeva 2 SI 1000 Ljubljana, Alojzija.ZupanSosic@ff.uni-lj.si

Temeljna ovira za prezrtost drame *Paracels* (1984) Ivanke Hergold je bila v preteklosti izvirna modernost, predvsem naslednje značilnosti: subverzivna antropocentričnost, žanrski in zvrstni sinkretizem ter transgresija in odprti konec. Upornost glavnega dramskega lika Paracelsa se namreč ne dotika le ideoloških bremen (kar je tipično za slovenske drame v osemdesetih letih prejšnjega stoletja), pač pa kaže na univerzalno povezavo svobode in odgovornosti, ki jo lahko v današnjiku aktualiziramo kot neoliberalno politično sprenevedanje, požrešnost (klerikalizma) kapitalizma in totalitaristično upravljanje z resnico.

The innovative modernity of Ivanka Hergold's drama *Paracels* (1984) has been a fundamental obstacle to ignoring in the past, mainly due to the following characteristics: subversive anthropocentrism, genre and type syncretism, transgression and open ending. The resistance of the main character Paracels does not only touch on ideological burdens (which is typical of Slovenian dramas in the 1980s), but also points to the universal connection between freedom and responsibility, which can be actualized today as neoliberal political deception, the greed of (clerical) capitalism and the totalitarian management of truth.

**Ključne besede:** izvirna modernost, subverzivnost, *Paracels*, Ivanka Hergold

**Keywords:** innovative modernity, subversiveness, *Paracels*, Ivanka Hergold

»Velika dela čakajo.«, je zapisal Adorno (1997: 40) v razmišljanju o umetnini kot potencialnosti, ki v primeru pozabe čaka na svoje ponovno rojstvo ali obujenje. Po njegovo se tovrstna dela ponovno rodijo, ko zgodovinske okoliščine obnovijo situacijo, v kateri so dosegla svojo vlogo izjemnega umetniškega dela. Po moje je ravno ta trenutek pravi čas za pravično vrednotenje pozabljenih dram. Katera drama bi ustrezneje prikazovala različne podobe resnice v našem času t. i. tehnokratskega fevdalizma, kot je to prav drama *Paracels (Asklepiju smo dolžni petelina)*, 1984) Ivanke Hergold (1943–2013)? V njej je pesnica, pisateljica in dramatičarka, tudi esejistka, kritičarka in učiteljica, na žalost še vedno nekanonizirana avtorica, odkrivala, kako neodvisni genialni posamezniki delujejo pod pritiskom vladajočih in totalizirajočih sil.

Drama o renesančnem zdravniku Paracelsu je kvalitetno literarno delo, ki si zasluži primerno mesto v slovenskem kanonu. Ali je za njeno prezrtost kriva prav modernost te drame? Trditev o nujnosti njenega ponovnega rojstva sem v svoji

razpravi<sup>1</sup> najprej povezala s hipotezami o vzrokih zamolčanosti, med katere sem prištedla tudi inovativnost modernistične in eksistencialistične dramske govorice. Da sem lahko v interpretativni analizi drame *Paracels* (v nadaljevanju navajam brez podnaslova) primerjala moderne poteze, sem dramo postavila v časovni kontekst sodobne evropske in slovenske drame ter žanrski kontekst filozofske in zgodovinske drame. Oba odražata sinkretičnost avtoričine poetike, v kateri sem izpostavila pet potez modernosti, subverzivno antropocentričnost, žanrski in zvrstni sinkretizem ter transgresijo in odprti konec.

### **Prezrtost drame *Paracels***

Že Denis Poniž (2015: 23) je ugotovil, da Ivanka Hergold ni obravnavana v nobenem preglednem znanstvenem ali strokovnem besedilu o slovenski književnosti kot dramatičarka. Zdelo se mu je tudi neobičajno, da drama *Paracels* ni doživela neke posebne kritiške recepcije. V svojem pregledu zamejske in zdomske sodobne literature jo je v knjigi *Slovenska književnost III* (2001) povsem prezrl Jože Pogačnik, čeprav je ravno Hergold bila največkrat kot pisateljica obravnavana le v kontekstu tržaške književnosti. Prav tako je nista omenili Silvija Borovnik<sup>2</sup> in Malina Schmidt-Snoj v knjigi *Tokovi slovenske dramatike* (2010). Prva, ki se je poglobila v dramo, je bila Loredana Umek, v spremni besedi z naslovom *Obale in zalivi bivanja* v knjigi *Ponikalnice-Paracels* (2008). Pregledno analizo je o drami napisala tudi Bogomila Kravos, ki je poskušala osebnost glavnega lika osvetliti vsaj z dveh perspektiv: kot pronicljivega in samodiscipliniranega znanstvenika in humanosti zapisanega človeka.

Poniž (2015: 21) še poudarja, da je bilo besedilo samo enkrat uprizorjeno (SSG Trst, 1984), doživelo pa natis šele 2008. Danes lahko dodam, da je šibko stanje uprizorjenosti in reflektiranosti<sup>3</sup> te drame primerljivo s pripovedjo in poezijo Ivanke Hergold. Njena kratka pripoved je namreč umeščena samo v dve antologiji in en učbenik. Šele pred kratkim se je le ena kratka zgodba (Prazna

---

<sup>1</sup> Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa »Medkulturne literarnovedne študije« (P6-0265), ki ga iz sredstev proračuna RS financira ARIS.

<sup>2</sup> Na tem mestu dodajam, da je bila Silvija Borovnik prva, ki je umestila kratko pripoved Hergold v antologijo ženske ustvarjalnosti z naslovom *Kličiči me po imenu: izbor iz krajše proze slovenskih avtoric* (2013). Poleg te antologije sta dve kratki pripovedi prisotni samo še v »moji« antologiji najkrajše slovenske pripovedi *Na balkon visoke hiše* (2020).

<sup>3</sup> K utemeljeni refleksiji drame bi prispevala tudi analiza obeh avtoričinih radijskih iger, predvajanih na RAI Trst od 1986 do 1987: *Za vrati* in *Trije pajdaši*, ter izvorni libreto za radijsko operno enodejanko po istoimenski kratki pripovedi Pojoči oreh, po naročilu skladatelja Pavla Merkuja, a teh besedil zaradi obsega razprave nisem mogla upoštevati.

hiša) uvrstila v srednješolsko berilo *Literarna doživetja 2*, medtem ko roman *Nož in jabolko* in njene pesmi niso umeščeni še nikamor. Tako kot je bila še za časa življenja avtorica vpeta v tržaški ustvarjalni krog in se obravnavala izključno kot tržaška pisateljica (samo en prispevek jo obravnava kot koroško pisateljico), je tudi uvrščena zgolj v tržaški kronotop. Bogomila Kravos jo je v knjigi *Slovenska dramatika in tržaški tekst* (2011) umestila v razdelek Tržaška samobitnost: kronotop kot kompleksen in avtonomen status, v katerem je obravnavala tudi Josipa Tavčarja, Jožeta Babiča, Sergeja Verča, Aleksija Pregarca, Toneta Partljiča in Marka Sosiča.

Pri vrednotenju drame povzemam tezo, o kateri sem že pisala, ko sem se spraševala, zakaj avtoričin roman še ni kanoniziran. Izpostavila sem več vzrokov (Zupan Sosič 2023: 277), ki veljajo tudi za *Paracels*: Hergold je bila izven shem umetniškega in pisateljskega okolja, kar običajno vpliva na izostanek nagrad ali primerne vrednotenja, njen opus je bil analiziran le v okviru tržaškega oziroma zamejskega, koroškega in ženskega, ne pa še širšega konteksta slovenske in evropske književnosti, njeni (ženski) liki niso ustrezali perceptivni logiki. Hergold (2015: 89) je o svojem statusu Korošice v Trstu odkrito zapisala: »tako izrazito profilirana skupnost oz. zaključena skupina, kot je manjšina, težko sprejema tujce in Neprimorce medse, morda tudi zato, ker je vse tako majhno, »družinsko«; razume se, da v svoji samoohranjevalni drži najprej poskrbijo za »svoje« ljudi (pred Italijani se ne morejo pohvaliti z literaturo nekoga, ki je prišel iz Slovenije, pa še s kmetov je, pa še ženska). Podobno kritično je razmišljala tudi o umeščanju v razdelek ženske književnosti,<sup>4</sup> saj je menila, da ne piše drugače, ker je ženska, pač le težje živi zato, ker je pisateljica.

Umetnica je naštetim razlogom za prezrtost lastnega ustvarjalnega opusa dodala še literarnosmerno oviro: zdelo se ji je (Hergold 2015: 90), da so ji nekateri prav z veseljem pripisovali neko mračnost, povezano z modernizmom: »so me imeli za »modernistično« ali kar je še takšnih grehov, ki te delajo drugačno ..., da uveljavljenim manjšinskim pisateljem niti od daleč ne delaš konkurence.« Harlamov (2016: 238) na primer podobno osamelost pripisuje še Lipušu na avstrijskem Koroškem in Simičiču znotraj slovenske skupnosti v Argentini: v zamejstvu ali izseljenstvu je ohranjanje manjšinske pripadnosti toliko močnejše

<sup>4</sup> Umeščanje v skupino »ženska književnost« se je Hergold (2015: 92) zdelo celo škodljivo: »Nikakor se ne morem strinjati s tem nasilnim ustvarjanjem »ženske literature«. To je celo škodljivo: ustvariš novo skupino v že itak težki situaciji pisateljstva. Potemtakem moški pisatelji ne morejo pisati o ženskah, ker pač niso ženske? To je ja smešno! Odločno sem torej proti predsodkom, ob tem tudi proti umetnemu ustvarjanju ženske literature kot nečesa posebnega, drugačnega. ...Ne, ne pišem drugače, ker sem ženska, le težje živim zato, ker sem pisateljica.«

vezano na ohranjanje trdnega in celotnega subjekta, zaradi česar delujejo nekateri modernistični postopki kot nekaj tujega, znotraj raznarodovalnih procesov celo nevarnega.

### **Modernistične in eksistencialistične poteze *Paracelsa***

Kaj je torej z modernizmom v drami *Paracels* in ali je ta, tako kot v romanu in večini njenih kratkih zgodb, povezan z eksistencializmom? Ali je umetnica pravilno razmišljala, ko je v zgornjem citatu razlagala modernizem za krivca prezrtosti lastnega opusa? Čeprav ne gre za tako radikalno obliko modernizma kot v romanu *Nož in jabolko*, so modernistične značilnosti prisotne tudi v drami *Paracels*. Tako kot celotna modernistična literatura, ki običajno izraža občutek urbane kulturne dislokacije (Baldick 1996: 140), skupaj z zavedanjem novih antropoloških in psiholoških teorij, tudi *Paracels* na modernističen način zavrača konsenz med avtorjem in bralcem. Modernistične tehnike jukstapozicije in več zornih kotov izzivajo bralca in gledalca, da na novo vzpostavi koherenco pomena iz fragmentarnih oblik. Doba širjenja trgovine in oglaševanja je namreč ustvarila nove skrbi glede besed in podob kot sredstev manipulacije (Herman, Jahn, Ryan 2008: 319) in ne le neposredne predstavitve, zato Hergold vnaša v svojo dramo epistemološke dvome in upadanje vere v spoznavni svet.

Tudi tendenca, ki jo Škulj (1998: 59–61) izpostavlja v modernističnih pojavih – zgotitev izraza – je prisotna v tej drami. Čeprav se zdi drama na prvi pogled preprosta, manj hermetična kot omenjeni roman, se ni izmaknila modernistični kompleksnosti, torej osredotočenosti na dejanskost, dojemanje spremenljivosti in splošne fluidnosti resnice. Bolj kot modernistični dramski postopki (fragmentarnost, kolaž, aluzije, nedovršenost, abstraktnost, angažiranost) se v drami postavljajo filozofska vprašanja glede hierarhije razmerij ter odnosa med subjektivnim in objektivnim na jasn in logičen način. Prav zato še bolj čudi apatičnost ob sprejemu *Paracelsa*, saj ravno pri tej drami očitek o hermetičnosti modernizma ne zdrži. Uspešno recepcijo so verjetno zavrle tudi poteze eksistencializma, čeprav te prav tako niso radikalne ali preveč hermetične.

Tesnoba brezizhodne situacije glavnega lika namreč ni povezana samo z modernističnim metafizičnim nihilizmom, ampak tudi z eksistencialistično vrženostjo v svet brez jasno razvidnih vrednot. To Hergold (2015: 91) opredeljuje takole: »Zanimalo me je, kako se človek znajde v svoji vrženosti v svet oziroma neko skupino človeških bitij (to zdaj zapisujem približno po spominu, tudi nič originalno, a to še ne pomeni, da ne drži.) ... Za tem je kajpada zelo star pogled na človeka kot na telesno, psihično in duhovno bitje. Zanimalo me je, kako je s človekom, ki ni del neke skupine, v kateri se znajde (to osvetljujem v večini

svojih del, tudi v *Paracelsu*).« Paracels v vrženosti v svet ne želi samo absurdno vztrajati, kot je to počel posameznik v nekaterih literarnih delih francoskega eksistencializma (na primer Camusov *Tujec*), ampak se upira absurdnim pravilom in banalnostim vsakdanjika s konkretnimi akcijami.

Da je prav Paracels kot uporni posameznik veznik dveh različnih časov, tj. renesanse in naše sodobnosti, opozarja že Vasja Predan (1985: 12): »Paracelsus Ivanke Hergold skuša biti nekakšen »L'homme révolté«, seveda kot prisposodba, ki naj v svojo totaliteto zajame problematiko problematičnega modernega človeka, ki je, kot pravi sam naslovni junak, »prost obsedenosti od boga« – in seveda od vseh bogov – zavezan svoji uporniški volji v spopadu z vsemi in s svetom«. Ključna poteza upornika v tej drami je tako povezana z eksistencializmom, pravzaprav z izpeljavo temeljne modernistične osredotočenosti na eksistenco in tematizacijo odgovornosti. Jedro konfliktnih situacij v drami je namreč upravljanje z resnico, ki je tako kot tematizacija odgovornosti ključna os znotraj filozofskega horizonta modernizma in eksistencializma. Vprašanje resnice si v drami cerkvena<sup>5</sup> in posvetna oblast prisvajata na totalitaristični način. Povsem drugače, tj. modernistično oziroma eksistencialistično, jo razume Paracels, ko se zaveda, da je prav resnica<sup>6</sup> kot specifična oblika vednosti ali znanja – tudi kot umetnost – temeljna kategorija življenja in filozofije, za katero je potrebno prevzeti odgovornost.

Z odgovornostjo<sup>7</sup> kot modernistično eksistencialijo je povezana tudi tema svobode. V drami preplete Hergold vprašanje svobode z zavedanjem o relativno-

<sup>5</sup> Paracels se je kmalu sprl s katoliško cerkvijo, nato pa so ga zapustili še luterani. Cerkev ni mogla dopustiti, da bi znanstvenik izpovedoval resnico narave, saj je bila ta, skupaj z naravo, v božjih rokah in torej last cerkvene dogmatike. Najbolj pa je cerkev motilo Paracelsusovo prepričanje, ki ga je glasno zagovarjal, da bolezen ni božja kazen za storjene grehe (s to idejo je cerkvena institucija sprožala strah in manipulirala z množicami: sifilis je na primer imenovala grešnost mesa): bolezen je po njegovo postavljena v območje narave in s tem človeškega, ne pa božjega.

<sup>6</sup> 6 Adorno (1997: 262) zatrjuje: »Samo tisti razume umetniško delo, ki ga sprejema kot kompleksno verigo resnice.«; podobno potrjuje osrednjo vlogo resnice v umetnosti tudi Heidegger (Erjavec 2009: 38) v *Izviru umetniškega dela*: »Lepota je eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost.« O vlogi resnice je Hergold zapisala tole: »pri Paracelsu (res je živel in bil resničen, doživel resnično dramo, ki je na neki način tudi moja, pa naj se še tako neskrorno sliši) sem izrazila tisto duhovno sfero ... o kateri sem govorila že prej, in njegovo veliko ljubezen do ljudi in do resnice.[...] Lagala bi, če bi rekla, da mi je bilo vseeno, ker ta drama ni bila objavljena, nasprotno, zelo sem prizadeta zaradi tega. No, tu se vidijo resnični »pedsodki«, verjetno bi bil ta tekst že davno objavljen, če bi ga napisal kak moški.« (Hergold 2015: 93)

<sup>7</sup> Odgovornost se poetizira na več načinov, navajam Paracelsovo izjavo o odgovornosti do besede: »O ne, gospod Erazem! Zelo je važno, kaj človek govori! Beseda dela rane, hujše od knjige, se kot seme razraste v plod, izraža voljo, ki je taka, kakor naše misli in oblikuje analogno naši volji, naši misli – dejanje ... Kot vseješ besedo, vseješ s tem neko dejanje, od

sti sreče, ki je utemeljena na osnovi svobodnega človekovega delovanja. Drama odpira prostor zaupanju v napredek (Umek 2008: 193), ki izhaja iz vedenja, da dokončnega znanja ni, da je vsaka resnica le korak k naslednji. Do resnice se je mogoče dokopati z izkušnjo in preizkusom, zato Paracels raziskuje v laboratoriju, v katerem potrjuje svoje predpostavke. Kljub empiričnemu zaupanju v znanost pa najpomembnejšega zdravnika 16. stoletja k pomembnejšim odkritjem pripelje intuicija, saj kot renesančni človek prisluhne tudi kabali in misticizmu – v drami je njegova filozofija narave povezana z duhovno<sup>8</sup> zgodovino snovi. K eksistencialistični filozofski perspektivi prispeva tudi groteskni deziluzionizem kot način opozarjanja na življenjsko stvarnost. Zlobec (1975: 643) v tem smislu ugotavlja, da je temeljno gibalno literarnih likov v tej drami iluzija o svetu in da se ta razblini največkrat ob smrti. Glede apologije svobode je v drami Paracels zmagovitejša figura od Erazma Rotterdamskega, ki se je po mladostnih sporih z oblastjo v zrelem obdobju povsem uklonil institucionalizirani ideologiji.

Najlažje ugotovimo, koliko so poteze modernizma in eksistencializma inovativne, če postavimo *Paracels* v kontekst sodobne evropske in slovenske drame tistega časa. Bolj kot koncepciji neverbalnega gledališča oziroma gledališča krutosti Antonina Artauda ter invenciji epskega gledališča in konceptu potujitvenega učinka Bertolda Brechta se Hergold približuje nekaterim potezam modernistične drame Luigija Pirandella: s temo pluralnosti resnice, tragikomične absurdnosti, negotove meje med »normalnostjo« in norostjo ter besednih nesporazumov. V kontekstu evropske drame pa Hergold kljub delni vzporednosti s Pirandellom ohranja pridih izvirnosti, saj v *Paracelsu* ni tipičnih modernističnih dramskih tehnik, kot so na primer fragmentarnost prizorov, rušenje dramaturških konvencij, ukinjanje gledališkega iluzionizma, uvajanje ploščatih, zgolj shematiziranih oziroma depersonaliziranih dramskih oseb – Paracels je v nasprotju z njimi celo heroični lik, zgrajen kot zaobljena literarna oseba.

V evropski dramatikii so se v osemdesetih letih, v času nastanka *Paracelsa*, pojavili številni odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu, kar je vplivalo tudi na takratno slovensko dramatiko. Toporišič

---

naših besed drhti nebesedni svod ...« (Hergold 2008: 146). Pomembna povezava odgovornosti s svobodo je v naslednjem odlomku povezana z nesmisлом, t. i. prostovoljnim nesmisлом, kar je spet eksistencialistična poteza: »Človek lahko opravlja vsako smiselno dejanje, če je sposoben prej opravljati nesmiselna dejanja. Prostovoljni nesmisel, prostovoljni smisel, srž svobode.« (Hergold 2008: 73)

<sup>8</sup> O duhu snovi kot bistveni entiteti človeka in narave razmišlja Paracels takole:« V najmanjšem delcu, v podrobnosti, živi tista moč snovi, ki pa je že duhovna sila ... duh snovi. Ta kaplja kapljo veže, stori železo trdo, povezuje naše misli ... sploh vse, kar živi in navidez ne živi ... vse veže v eno samo harmonijo. Duh snovi je tisto, kar je človeku neumrljivo.« (Hergold 2008: 77).

(2012: 340) ugotavlja, da je tako mogoče razlagati proces sprememb znotraj sodobnega slovenskega gledališča, ki se je izvršil do 90. let prejšnjega stoletja, kot tlakovanje poti k stopnjujočemu se odmiku od konvencionalne dramaturgije h gledališču, osnovanemu na podobi-gibu-glasbi-tekstu-tehnologiji, ki se je odvijalo velikokrat kot reakcija na razpad zgodbe socializma. Tudi Pezdirc Bartol (2021: 23) poudarja v takratnih dramah Primoža Kozaka, Dominika Smoleta, Dušana Jovanovića, Rudija Šeliga, Draga Jančarja in drugih kritično držo do sistema, političnih institucij, mehanizmov oblasti, pri čemer pa je kritika sistema pogosto posredna, preoblikovana z dramsko formo, in sicer na dva načina; s poetično dramo in dramo absurda.

Vzporednice s sodobno slovensko dramo v osemdesetih letih 20. stoletja potrdijo vtis izvirnosti, saj *Paracels* ni podoben niti poetični drami niti drami absurda. Tako absurdni vložki v *Paracelsu* niso podobni Božičevemu absurdnem asketizmu v enodejankah, domišljena gradnja suspenza pa se odmika od stroge dramaturške konstrukcije dramatike Primoža Kozaka. Nekaj vsebinskih vzporednic lahko potegnemo le s Kozakovo dramo *Kongres* (1969), ki se dogaja na univerzi (tudi v *Paracelsu* so v posvetno in cerkveno oblast vključeni predstavniki univerze), kjer se krešejo nasprotni ideje. Podobno kot v Smoletovi *Antigoni* (Pogačnik idr., 2001: 284) je tudi v *Kongresu* pred nami vmesno obdobje, ko stari modeli ne zadoščajo več, vendar za nove še ni napočil pravi čas. Bistvena razlika med dramami je ta, da se v *Paracelsu* naslovni lik kot nosilec napredne ideje na filozofski način izmika linearnim opredelitvam. Ta namreč dregne v vrednostni<sup>9</sup> sistem, ko spretno krmari med medicino, filozofijo, psihologijo, mineralogijo, alkimijo, astrologijo in zdravilstvom. Dreganje v sistem pa ni podobno kot v dramah (moških) dramatikov v osemdesetih letih, ko je bilo upiranje socialistični (komunistični) viziji ustaljena in skoraj že sistemska dramska poteza tega časa.

<sup>9</sup> Strinjam se s Poniževo (2015: 25) mislijo, da dreganje v vrednostni sistem pomeni izstop iz modela srednjeveškega človeka, kakršnega predstavljajo galenovci, Paracelsovi nasprotniki. Ti verjamejo v transcendentalne resnice, za realnost pa nimajo nobenega posluha. V času nastanka drame Ivanke Hergold je obstajalo kar nekaj dram, ki so dregnile v vrednostni sistem: Peter Božič, *Komisar Kriš* (1982), *Avguštinova vrnitev* (1984) in *Španska kraljica* (1984); Emil Filipčič, *Atlantida* (1988); Drago Jančar, *Veliki briljantni valček* (1985); Dušan Jovanović, *Jasnovidka ali dan mrtvih* (1988); Rudi Šeligo, *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988); Sergij Verč, *Evangelij po Judi* (1988).

## Filozofska in zgodovinska drama

Upornost Paracelsa<sup>10</sup> (1493–1541), glavnega dramskega lika in resnične osebe, renesančnega maga, zdravnika in vedeža, se namreč nenehno giblje med fiziko in metafiziko, ko poskuša z nenadzorovanim mišljenjem premikati meje v svetu. Te meje se ne dotikajo le ideoloških bremen (kar je značilno za ostale istočasne drame), saj so v tej kvalitetni drami presežene na vsebinsko-filozofski ravni kot tudi na poetološki. Prva raven je presežena na primer z občutkom urbane kulturne dislokacije, epistemološkimi dvomi, dojemanjem spremenljivosti in splošne fluidnosti resnice ter zavedanjem novih antropoloških in psiholoških teorij, kar lahko združimo v prevpraševanje antropocentričnosti. Na drugi ravni se vsebinskim modernističnim potezam pridružujejo še poetološke: žanrski in zvrstni sinkretizem ter transgresija in odprti konec.

Pomembna inovativna poteza sodobne slovenske dramatike – prevpraševanje antropocentričnosti – v dramah sodobnikov ni bila izpostavljena na tako moderen način kot v *Paracelsu*. Naslovni lik namreč vseskozi poudarja, da so ljudje samo del narave, in da se s tem, ko se dvigujejo nad naravo, kar jih uči tudi katoliška vera z idejo o človeku kot tuzemskem vladarju vseh bitij, rušijo harmoničnost bivanja, hkrati pa tudi svoje zdravje. Paracels namreč, v nasprotju z večino, veruje le v štiri<sup>11</sup> elemente, ne pa v Boga. To so sonce, ogenj, zemlja in voda, s pomočjo katerih si, po njegovem mnenju, človek razvije drugi vid,<sup>12</sup> da bere v luči narave kot iz knjige. Človek po njegovo torej ni nadrejen naravi, pač pa je »zrcalo narave.« (Hergold 2008: 74). Tako se Paracelsusov materializem narave prepleta z duhovnostjo in sublimira v sinkretične izjave odprtih mest, umeščene med znanostjo in magijo.

Škamperle (2008: 164) ugotavlja, da spada Paracels med tiste mislece (Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Johannes Kepler), ki jim danes pravimo bisociativni. Ti so se zavedali, da tradicionalno vedenje, ki se je ohranjalo od antike

---

<sup>10</sup> Švicarski alkimist, zdravnik, astrolog in okultist Paracelsus se je rodil kot Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim. Vzdevek Paracelsus je privzel kasneje in pomeni poleg ali podoben Celsusu, rimskemu zdravniku iz 1. stoletja. Uspešen je bil pri zdravljenju kuge in sifilisa, poudarjal je tudi pomen termalnih voda.

<sup>11</sup> Staro shemo osnovnih elementov, tj. zemlje, vode, zraka in ognja, ki je bila od Aristotela do 16. stoletja osnova stare fizike, je Paracels (Škamperle 2008: 165) nadomestil s svojo, ki so jo tvorili sol, žveplo in živo srebro (tria prima). Pri teh treh ne gre za gole elemente, ampak za koncepte ali simbole: sol je osnova ali neizgorljivo počelo, žveplo zgorljivost ali notranji ogenj, živo srebro je sinonim za hlapljive snovi, sorodne zraku.

<sup>12</sup> Hergold v drami na več mestih omenja vid, vendar ga ne povezuje samo z logičnim zaznavanjem, pač pa tudi z neko posebno duhovno močjo: »Tvoje oko morati videti! Ti moraš oko tako izostriti, da bo videlo v temo snovi kot v sredo sončne sobe ... da se v dvomih ne izgubljaš.« (Hergold 2008: 91)

in se v srednjem veku delno izgubilo, ne zadostuje več. Slutili so, da se človeku odpira novo obzorje, vendar še niso znali razlikovati vraževernih, magičnih in imaginativnih sestavin od racionalnih in verodostojnih. Ker znanost in umetnost še nista bili povsem ločeni področji, mišljenje bisociativnih mislecev še ni bilo nadzorovano in se je zato razpiralo v več smeri.

Ni naključje, da bisociativni misleci niso bili zaželeni: tudi Paracelsusova filozofija narave ne. Ta namreč nasprotuje katoliški eshatologiji, zato učeni zdravnik hitro postane sovražnik cerkve, natančneje rečeno, cerkvenih dostojanstvenikov tistega časa. Tako na vprašanje kanonika Lichtenfelsa (v predstavitvi oseb na začetku drame je označen kot ortodoksni katolik) – ali človek ni ustvarjen po božji podobi – sploh ne odgovori; v nadaljevanju pa mu predlaga, da bo odgovarjal samo na medicinska vprašanja (Hergold 2008: 103). Kljub temu ga kanonikovo izzivanje pripravi do nekaterih pojasnil: človek je samo zrcalna podoba veselja in narave (ne boga); bog je smisel štirih elementov, in ko jih človek spozna, se mu vrata skrivnosti na stežaj odprejo; lahko je rožljati s hudiči in zvoniti z zvonovi, težje je sprejeti nova<sup>13</sup> spoznanja ...

Paracels pa ne postane nevarni nasprotnik sistema samo zaradi lastnih sevov ateizma,<sup>14</sup> prepletenih s panteizmom,<sup>15</sup> pač pa tudi zaradi povsem banalnih ekonomskih razlogov. Kot predstavnik neuradne medicine, lahko bi jo imenovali alternativna medicina, ne priznava zastarelih metod zdravljenja galenovcev, ki v drami predstavljajo uradno medicino. Ti zavirajo napredek zaradi svojega neznanja in predsodkov, hkrati pa tudi predpisujejo napačna zdravila za različne bolezni, zaradi katerih ljudje celo hitreje umirajo. Ko ga predstavniki oblasti zaslišujejo, od kod mu znanje, zagovarja pomen izkušnje: »Od otrok sem se naučil tole: da po kruhu seže, če je lačen, ne po kamnu! Ko pes liže svojo

---

<sup>13</sup> Paracels o razmerju med tradicijo in sodobnostjo pove tole: »Gorje, če podregaš v to tisočletno modrost ... v to varno, stoječo vodo, v kateri se redijo vaše zanesljive pijavke ... Pred tisoč leti so tako mislili, pred štiridesetimi leti je to držalo, pa mora držati še danes! In vam ne pride na misel, da pridejo nove misli, novi ljudje, nove reči, ... in ko pridejo, pride novi čas, zaradi katerega je prišlo vse novo, vse drugo, čas sam ...« (Hergold 2008: 109). Paracels je zelo sodoben tudi pri vrednotenju spolov, saj ne zagovarja moške nadvlade v smislu patriarhata: »Kar je zunaj, v nas živi; kar je zunaj, je znotraj; kar zgoraj, to je spodaj ... Ženska je analogna moškemu.«

<sup>14</sup> Sledi ateizma nosi kar nekaj poetičnih izjav v drami: »Nobena molitev več ne bo izbrisala sijajnosti tisočerih zvezd iz mojega spomina! Neizmerne neba.« »Luterani ali katoliki, bog ali hudič, jaz sem zdravnik, in briga me vse drugo.« »Ne bom molil, ker sem sam molitev, nisem Kristus, jaz sem človek-bog ... in sem za stvarstvo odgovoren.« (Hergold 2008: 72, 110, 161.)

<sup>15</sup> Pri panteizmu puščam odprta mesta za različne definicije, ki se lotevajo določiti ta pojav: od teološkega in filozofskega koncepta Boga do ideje enačenja boga z veseljem ali enačenje veselja z manifestacijo Boga do možnosti, da je panteizem nereligiozno filozofsko stališče.

bolečino, svojo rano, glejte čudež, navadna krasta in gnusoba se spremeni v zdravilo! Similia similibus curantur, podobno se s podobnim zdravi, to je moje vodilo!» (Hergold 2008: 101). Čeprav se galenovci že sami večkrat zavedajo, da sifilisa kot najhujše bolezni ne bodo mogli ozdraviti z uradnim zdravilom – skorjo ameriškega hrasta –, ga vseeno predpisujejo. Celo bogatijo na račun t. i. francoske bolezni, medtem ko novo in učinkovito Paracelsusovo zdravilo enačijo s hudičevim napojem, da bi mu zmanjšali verodostojnost in ugled ter s tem ohranili ekonomsko vrednost lastnega zdravila.

V tesni povezavi uradne medicine in farmacije lahko prepoznamo zgolj ekonomski interes, ki se ne meni za potrebe bolnikov, kar je neverjetno moderna poteza. Še v nobeni slovenski drami ni tako sodobno predstavljeno izkoriščanje farmacevtskega in medicinskega ceha (koncerna?), ki sta hkrati simbol totalitarizma elite, kar lažje razumemo prav v tem trenutku, ko smo že izkusili kovidno situacijo in brezsravno upravljanje svetovne politike.

Različne filozofske perspektive, od teološke do agnostične, od teistične do ateistične, od panteistične do nihilistične, dokazujejo, da je Paracels filozofska drama, kar je izpostavila že sama avtorica. Osnovna filozofska podstat drame – iskanje in sprejemanje resnice – je prepletena z zgodovinskimi referencami, tako da se filozofska drama uspešno staplja z zgodovinsko dramo. Paralelne sedanjosti, v katerih zgodovinske linije tečejo vzporedno druga z drugo, učinkujejo na umetniški način, pri čemer igra pomembno vlogo psihologizacija, zato bi lahko dramo imenovali tudi psihološka drama. Ob uprizoritvi drame (na žalost je bilo besedilo samo enkrat uprizorjeno: SSG Trst, 1984), je večina kritikov, kot so na primer Marij Čuk, Bogomila Kravos, Vasja Predan, opozorila na prepletenost zgodovinskega in sodobnega konteksta. Natančneje na premišljeno vzporejanje renesančnega in sedanjega časa (Poniž 2015: 21), pri katerem so nekateri izpostavili celo vprašanje, kaj je nevidna nit, ki veže baselsko obdobje Paracelsa in čas nastanka drame, tj. osemdeseta leta 20. stoletja. Ker to v drami ni eksplicitno odgovorjeno, prav prazno mesto ponuja posebno estetsko ugodje.

### **Modernost drame *Paracels* kot razlog za oviro v kanonizaciji**

Ne samo odprti konec drame, v katerem se Paracels umakne s prizorišča in ne prevzame katarzične<sup>16</sup> vloge žrtve sistema, kar je bilo tipično za slovenske

---

<sup>16</sup> Paracels ne želi, da ga preganjalci ubijejo, hkrati pa kljub nevarnosti ohrani upanje, zato zbeži: podobno kot večina Cankarjevih likov tudi Paracels zagovarja t. i. uporno upanje v prihodnost, saj bodo njegove ideje živele naprej: »Pekel je roditeljica in maternica vsega! In noben porodni krč nas ne stisne prej na svetlo, dokler po ječah hrepenimo. (radostno) A zdaj

drame tistega časa, tudi na osnovno vprašanje – kaj je univerzalno v tej drami? – lahko odgovorimo z več možnostmi. Žanrski sinkretizem filozofske in zgodovinske drame sugerira povezovanje branja življenjepisa neke resnične osebe s samospraševanjem o sprejemanju in zavračanju družbenih konvencij. Ne samo pri lastnem poklicu, ampak tudi pri (javnem) delovanju na splošno. Zdravniška deontologija oziroma *predpisi, ki urejajo dolžnosti tega etičnega poklica*, je namreč v nasprotju s Paracelsusovo poklicno etiko – zanj so Hipokratovi nauki in zaprisega edini zakon, ki se mu pokori. K dramatičnosti tega besedila pa ne prispeva samo razkol med predpisi in delovanjem, temveč tudi več izostrenih nasprotij: institucija-posameznik, bolnik-zdravnik, vera-izkušnja, narava-človek, tradicija-inovacija, strah-pogum, iskrenost-hinavščina, etika-ekonomija ...

Poleg žanrskega sinkretizma, torej prepleta filozofske, zgodovinske in delno celo psihološke drame, je za gradnjo umetniškega vtisa pomemben tudi zvrstni sinkretizem, natančneje lirizacija in esejizacija kot pogosta postopka avtoričnega ustvarjalnega procesa. Tako kot v pripovednih delih Ivanke Hergold oba v drami povečujeta konotativnost in puščata mesta nedoločenosti. Sledi lirizacije in esejizacije so najvidnejše v dramskih replikah glavnega lika; v utemeljevanju filozofskega in medicinskega prepričanja. Predvsem lirizacija razkriva transformativne premike zavesti, v notranjosti poetičnih izjav pa odsev kozmopolitizma, ki z otipljivimi podobami in metaforičnimi igrami daje pridih realnega, kar je odkrila že Purič (2015: 56) kot bistveno lastnost poezije Ivanke Hergold. Dramatičarka se tako srečuje z nezavednim redom stvari, premikajoč v bralcu in bralki obseg resničnega in otipljivega sveta.

Čeprav dramski liki večinoma govorijo o bolezni in načinih zdravljenja, torej o nepoetičnih zadevah, je njihov govor večkrat ritmiziran in zgoščen, a vendarle nikoli preveč fragmentaren. Tako ne ogroža referenčnosti ali ne krši fabulativnosti, prav tako se ne zapleta v niti asociativnosti, meditativnosti in hermetičnosti, kar je značilno za roman *Nož in jabolko*. Pri pojavih lirizacije in esejizacije je pomembno omeniti tudi ironizacijo, ki ju prežema. Paracels večkrat ponuja sobesedniku uganko, v kateri mora ta razbrati, ali je bila stvar mišljena dobesedno ali ironično. Ker mora sobesednik intersubjektivno<sup>17</sup> in dialoško ironijo dešifrirati brez pomoči kakega pokazatelja ali orodja ali jasnega navodila, je ta tudi mesto posebnega intelektualnega ugodja.

---

sem spet kot romar prost ... Ta noč se odpira v mrzlo, čisto jutro ... kjer ni meja ... Med gemein man und pauren grem, med ljudstvo, naučim jih drugačne setve, napišem nove knjige za novi čas, in zvezd neba se lotim, ki v nas živijo ... Ne bom molil, ker sem sam molitev, nisem Kristus, jaz sem človek-bog ... in sem za stvarstvo odgovoren.« (Hergold 2008: 161)

<sup>17</sup> Pri poimenovanju dramske ironije kot intersubjektivne in dialoške sem se navezala na knjigo *Kamen in glas* (2024: 15–39) Mladena Dolarja.

Poleg vseh naštetih vsebinskih in poetoloških značilnosti, znanilcev literarne kvalitete *Paracelsa*, mi je posebno umetniško ugodje sprožal pojav, ki je v slovenski književnosti zelo redek. Vanjo ga je vnesel Ivan Cankar, ko je kot moški pisatelj prvi sistematično prestopil v ženski spol z izbiro ženskih likov. Ta pojav se imenuje transgresija in se je zasedel v več kot polovico Cankarjevih romanov. Kar v sedmih (od desetih) romanih je glavna romaneskna oseba ženska. Tako kot je Cankar prvi moški, je Hergold prva avtorica v Sloveniji, ki je sistematično vnesla transgresijo v svoje pripovedi. Z identifikacijo z drugim spolom na ravni zgodbe oziroma literarnih oseb je Hergold vidno izstopila iz tradicionalnega slovenskega pripovednega okvirja sedemdesetih let prejšnjega stoletja. S prestopom v moški lik v svoji drami, ki je celo postavljen v neslovensko<sup>18</sup> okolje, pa je izpeljala pomembno novost v dramatiki osemdesetih let prejšnjega stoletja.

Prav transgresijo pa lahko razumemo tudi kot recepcijsko oviro, saj slovensko bralstvo ni bilo vajeno podobnih izstopov, o čemer je Cankar razmišljal že na začetku prejšnjega stoletja, ko je pohvalil Zofko Kveder za različne novosti. V Literarnem pismu (Cankar 1975: 88) je zapisal takole: »Nisem namreč toliko idealen, da bi se veselil nad vsakim »novim pojavom« v naši literaturi in da bi se čutil nekako primoranega, navduševati se za naivno stvar, samo ker jo je pisala »rodoljubiva« dama. [...] Zofka je **ostavila izhojeno pot**; ona je sama svoja; povedati je hotela nekaj, kar je videla sama in kar je čutila sama; njene slike niso kopije del, ustvarjenih od moških umetnikov: gledala je s svojimi očmi, ne skozi naočnike, patentirane od naše ničvredne tradicije. In to je njena »tragična krivda.« (poudarila AZS)

In kaj je poleg spola (v osemdesetih letih so bile pri nas dramatičarke redek pojav) tragična krivda drame *Paracels*, da še vedno ni vstopila v slovenski kanon, čeprav je v času nastanka vnesla v slovensko dramatiko veliko novosti? Je to prav njena modernost? Primerjava s sočasnimi dramami nas navaja na drugačno hipotezo. V osemdesetih letih so bile slovenske drame moderne na različnih nivojih, pa zato še niso izpadle iz literarnega sistema. Prav nasprotno: njihova eksperimentalnost in subverzivnost sta jim ponudili vstopnico v kanonizacijo. Za lažje razumevanje odklonilnega stališča navajam mnenje tedanje kritike. Gledališka kritika (Umek 2008: 194) je izpostavila literarno predlogo besedila in njeno izrazito epsko naravnost. Ta se izraža kot premalo izostrena protiigra antagonistov, osredotočenost na verbalne dispute, šibko motivirane konfliktno situacije, nejasno izrisani značaji, kar naj bi tekstu odvzemalo dramatično izraznost.

---

<sup>18</sup> Že z *Dido* (1974) si je avtorica izbrala drugačno snov od tiste, ki je prevladovala v njeni pripovedi na začetku, saj se je od malega človeka na slovenskem podeželju premaknila v Sredozemlje, čez deset let pa z dramo *Paracels* v Švico.

Najbrž je škodovalo dramski recepciji tudi prepričanje o nerazumljivosti, ki je stereotipno etiketiralo literarni opus Hergold že zgodaj, povzema pa ga Kravos (2011: 96) z mislijo, da je to drama hotenega nerazumevanja.

## Zaključek

Že ob površni analizi gledališke kritike lahko ugotovim, da gre za običajni očitke (epskost oziroma nedramskost oziroma nekonfliktnost), ki se pogosto prilepi dramam, kadar se želi izogniti njihovi postavitvi na oder ali umestitvi v literarni sistem. Zakaj je bila torej drama zavračana, kljub temu da ni hermetična, prav tako pa konfliktne situacije niso šibko motivirane in značaji niso nejasno izrisani, torej tekstu ni odvzeta dramatična izraznost? Naj za zaključek samo zgoščeno povzamem nekaj tez, ki sem jih predstavila v besedilu, in jih zaokrožim z mislijo o preseganju tradicionalne recepcije. Vzrokom za prezrtost te drame (Hergold je bila izvzeta iz nagrajevanja ali primerne vrednotenja, njen opus je bil analiziran le v okviru tržaškega oziroma zamejskega, koroškega in ženskega konteksta) pridružujem še teze o izvorni modernosti, ki je izstopala iz takratnega dramskega okolja.

Inovativna modernost drame *Paracels* – subverzivna antropocentrična perspektiva, žanrski in zvrstni sinkretizem ter transgresija in odprti konec – kar kliče k ponovnemu rojstvu oziroma kanonizaciji, saj drama kakovostno slika različne podobe resnice 20. in 21. stoletja, ko presega bralni horizont z različnimi kategorijami modernosti. Presežno vrednost te drame bi navezala na Proustovo<sup>19</sup> določitev branja, ki je ločeval med sklepi in spodbudami. V prejšnjem stoletju so slovenski bralci in bralke pričakovali od *Paracelsa* sklep, dobili pa so spodbudo, kar so razumeli kot dramsko pomanjkljivost, ne pa kot dramsko presežnost. Zdaj je čas, da se končno to recepcijsko in empatično zastarelost posodobi, saj drama neverjetno aktualno, primerno našemu tehnokratskemu fevdalizmu, razkrinkava totalitarizem elite, ki upravlja naš svet.

## Literatura

Theodor W. ADORNO, 1997: *Aesthetic theory*. Minnesota: Minnesota UP.

Chris BALDICK, 1996: *Concise dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford UP.

---

<sup>19</sup> Takole je Marcel Proust (Carr 2014: 463) definiral branje: »Res ena od velikih in čudovitih značilnosti dobrih knjig je... da jih glede avtorja lahko imenujemo »Sklepi«, glede bralca pa »Spodbude«.

Ivan CANKAR, 1975: *Kritike/Članki, polemike in feljtoni/Bela krizantema/Dodatek. Zbrano delo, 24. knjiga* (ur. Dušan Voglar). Ljubljana: DZS.

Dvaid CARR, 2014: An aesthetics of literary fiction. *The Cambridge handbook of The psychology of aesthetics and the arts* (ed. Pablo P. L. Tinio and Jeffrey K. Smith), Cambridge: Cambridge UP, 447–481.

Mladen DOLAR, 2024: *Kamen in glas*. Novo mesto: Goga.

Aleš ERJAVEC, 2009: *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Aljoša HARLAMOV, 2016: *Slovenski modernistični roman* (doktorska disertacija). Ljubljana: Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta.

Ivanka HERGOLD, 2015: Esej o Pahorjevi Nekropoli. *Zbornik za Ivanko Hergold* (ur. M. Pirjevec). Trst: Slavistično društvo Trst-Gorica-Videm ter Sklad Libero in Zora Pojaz, 69–89.

Ivanka HERGOLD, 2015: Odgovori za pozorno bralko Nevenko Kulovec. *Zbornik za Ivanko Hergold* (ur. M. Pirjevec). Trst: Slavistično društvo Trst-Gorica-Videm ter Sklad Libero in Zora Pojaz, 89–95.

Ivanka HERGOLD, 2008: *Ponikalnice. Paracels*. Trst: ZTT=EST.

David HERMAN; Manfred HAHN, Marie-Laure RYAN (ur.), 2008: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge.

Bogomila KRAVOS, 2011: *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Mateja PEZDIRC BARTOL, 2021: *Navskrižja svetov: študije o slovenski dramatiki*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, UL.

Jože POGAČNIK idr., 2001: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.

Denis PONIŽ, 2015: Paracels Ivanke Hergold, zgodovinska ali sodobna drama? *Zbornik za Ivanko Hergold* (ur. M. Pirjevec). Trst: Slavistično društvo Trst-Gorica-Videm ter Sklad Libero in Zora Pojaz, 21–37.

Vasja PREDAN, 1985: Slovensko stalno gledališče Trst, Ivanka Hergold: Paracels. *Naši razgledi*, 12.

Vilma PURIČ, 2015: Prikriti svetovi v Ponikalnicah Ivanke Hergold. *Zbornik za Ivanko Hergold* (ur. M. Pirjevec). Trst: Slavistično društvo Trst-Gorica-Videm ter Sklad Libero in Zora Pojaz, 55–61.

Igor ŠKAMPERLE, 2008: Paracelsus – renesenančni mag, zdravnik in vedež. Ivanka Hergold: *Ponikalnice, Paracels*. Trst: ZTT=EST, 163–167.

Jola ŠKULJ, 1998: Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski obliki. *Primerjalna književnost* 21/2, 45–74.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2020: Magijska drugačnost junakinj Šeligove dramatike in proze. *Slavia Centralis* 13/1, 165–175.

Loredana UMEK, 2008: Obale in zalivi bivanja. Ivanka Hergold: *Ponikalnice, Paracels*. Trst: ZTT=EST, 167–196.

Marijan ZLOBEC, 1975: *Sodobnost* 7, str. 643.

Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2023: Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold. *Slovenska literatura in umetnost v družbenih kontekstih* (ur. Andraž Jež). Ljubljana: FF UNI, Oddelek za slovenistiko, 271–278.

## Summary

### THE MODERNITY OF THE DRAMA *PARACELS* BY IVANKA HERGOLD

The drama *Paracels (We Owe Asclepius a Rooster, 1984)* by Ivanka Hergold, about the Renaissance physician Paracelsus, is a high-quality literary work that deserves an appropriate place in the Slovenian literary canon. The paper analyzes the reasons why this drama has been overlooked, including the author's position in Slovenian (Trieste) society and the distinctive features of the play's modernity. Comparative and interpretative analysis shows that the same external factors that caused neglect of her prose also apply to this drama: Hergold was largely excluded from awards and adequate critical recognition, and her work was mainly studied within the contexts of Trieste or borderland, Carinthian, and women's literature, rather than within broader Slovenian and European frameworks.

In addition to these factors, the article highlights the play's original modernity—its innovative modernist and existentialist dramatic language, which stood out from the Slovenian theatrical environment of the 1980s. These features include subversive anthropocentrism, genre and form syncretism, transgression, and an open ending. While many Slovenian plays of the 1980s were modern and experimental, they generally remained within the literary system and were even canonized. *Paracels*, however, differs from the works of many male dramatists of that time, whose resistance was often directed mainly against the socialist (communist) ideological framework.

The rebellious protagonist Paracelsus instead seeks to push the limits of thought itself, not only within the Slovenian context but more universally. The play addresses broader issues linking freedom and responsibility, themes that today can be connected to neoliberal political hypocrisy, the greed of (clerical) capitalism, and the totalitarian management of truth. Because of its distinctive modernity and continuing relevance, *Paracels* may gain renewed recognition in the 21st century. As Theodor W. Adorno suggested, a work can be reborn when historical circumstances recreate the conditions in which its exceptional artistic role becomes visible again.