



DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

KÁNTÁS BALÁZS

***”VANNAK MÉG DALOK
TÚL AZ EMBEREN” –***

PAUL CELAN

KÖLTÉSZETE ÉS LÍRAESZTÉTIKÁJA

KÁNTÁS BALÁZS

2015

**EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

KÁNTÁS BALÁZS

***”VANNAK MÉG DALOK
TÚL AZ EMBEREN” –***

PAUL CELAN

KÖLTÉSZETE ÉS LÍRAESZTÉTIKÁJA

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Kállay Géza PhD, egyetemi tanár

Az összehasonlító irodalomtudományi doktori program vezetője:

Prof. Dr. Szegedy-Maszák Mihály MHAS, professor emeritus

A BIZOTTSÁG TAGJAI:

Elnök: Prof. Dr. Orosz Magdolna DSc, egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók:

Dr. Kurdi Imre PhD, habilitált egyetemi docens

Dr. Zsávolya Zoltán PhD

A bizottság további tagjai:

Dr. Bednaries Gábor PhD, habilitált főiskolai docens

Dr. Bengi László PhD, egyetemi adjunktus

Prof. Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán DSc, egyetemi tanár

Dr. Szűcs Terézia PhD

TÉMAVEZETŐ: Prof. Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár

BUDAPEST, 2015.

ELŐSZÓ

Jelen dolgozat elsődleges célkitűzése, hogy tárgyából, Paul Celan költészetéből a lehető legtöbb lehetséges aspektusból vizsgálódva, a szó hermeneutikai értelmében megkíséreljen *megérteni* valamit.

A munka hét nagyobb egységre, részfejezetre oszlik, melyek egymással szoros összefüggésben, dialógusban ugyan, mégis más-más nézőpontból közelítenek Celan életművéhez. Kérdőhorizontunk mindenekelőtt esztétikai, tehát a vizsgált művekben jelenlévő szépségeszményt, esztétikumképző tényezőket igyekszünk vizsgálni, felkutatni, egy széles spektrumú vizsgálódás azonban szinte elkerülhetetlen módon más irányú értelmezési lehetőségeket is megnyit az olvasó előtt.

A dolgozat első fejezete Paul Celan jól ismert és immár sokat elemzett beszédét, a *Meridiánt* kíséri meg művészetelméleti manifesztumként, egy komplex, ugyanakkor többé-kevésbé jól körülhatárolható líraelmélet sarokköveként értelmezni, elsősorban nem a recepciótörténet, sokkal inkább a beszéd végleges változatának szövegközeli olvasása által. Mindemellett persze elengedhetetlenül szem előtt tartja azt az implicit dialógust, melyet a szöveg példának okáért Heidegger komplex filozófiai rendszerével, Gottfried Benn *Líraproblémák* című, ugyancsak paradigmaticus esszéjével, vagy éppen Oszip Mandelstam esszéisztikájával kíván folytatni. Mivel Celantól kevés elméleti tárgyú írás maradt ránk, a szerző költészetében implicit módon megfogalmazódó esztétikai elképzelések felkutatásához és a kutatás sikeréhez okvetlenül közelebb visz, ha az olvasási folyamatot a kevés fennmaradt Celan-esszé közül a legmarkánsabb értelmezésével kezdjük.

A második nagyobb egység a Holokauszt traumáját mint lehetséges esztétikumképző tényezőt kíséri meg olvasni Celan líráján belül, kezdve az olyan korai művek, mint a *Halálfuga* vagy a *Tenebrae* értelmezésének

megkísérlésével, később áttérve az értelmezésnek sokkal inkább ellenálló, ám a Holokauszt traumája és a zsidó identitás problémaköre felől mindenképpen olvasható versekre. A trauma mint esztétikumképző tényező mellett a fejezet másik fő célja, hogy megkísérelje tisztázni a Celan költészetében végig meghúzódó zsidó identitás ellentmondásait, melyhez a szerző élete végéig tisztázatlan, és talán teljes egészében tisztázhatatlan módon viszonyult. Az „*Auschwitz után mit is jelenthet zsidónak lenni?*” olyan kérdés, amelyre semmiképpen sem adható egyértelmű válasz, annyi azonban bizonyos, hogy az identitás immár egyre inkább az elszenvedett trauma, a történelmi tragédia felől határozódik meg, illetve Celan lírájában markáns módon nyilvánul meg a halottakra való emlékezés, az értük való tanúskodás, illetve a velük / helyettük való beszéd intenciója.

A dolgozat harmadik nagyobb részegysége az *Atemkristall* versciklus, mint a celani életmű kiemelkedő darabja huszonegy versének szövegközeli olvasatát kívánja nyújtani, mindezt Gadamer nyomán haladva, aki, mint arról nevezetes kommentárja is tanúskodik, hitte, hogy Celan e huszonegy verse mindenfajta mélyebb háttérismeret és tudományos jegyzetapparátus nélkül is eredményesen olvasható. A szövegközeli, rövid elemzések szintén elsősorban magukra a versszövegekre igyekeznek koncentrálni, persze a recepciótörténet fényében helyenként megkerülhetetlen módon párbeszédet folytatva akár Gadamerrel, akár más értelmezőkkel. Kiindulópontunk szerint a huszonegy, egymásba láncolódva szintetikus egészlet alkotó, ugyanakkor önállóan is értelmezhető versszöveg elsődleges esztétikumképző tényezője és szövegszervező elve a *dialogicitás*, a mindenkori másikkal folytatott párbeszéd, kommunikáció, vagy legalábbis annak a ciklus mind a huszonegy versében, a lírai *én* és a lírai *te* állandóan jelenlévő, ám természetesen egészében meghatározhatatlan alakzatán keresztül megnyilvánuló, mindenben áttörő vágya.

A negyedik fejezet, a *dialogicitás esztétikájával* szoros összefüggésben Celan költészetének mediális aspektusait, a közvetítettség-közvetlenség problémakörét vizsgálja. A költő verseiben, főként kései lírájában egyre

erősebben megjelenik a nyelvi szkepszis, a nyelv és általában véve a médiumok közvetítőképessége iránti teljes bizalmatlanság, ugyanakkor ezzel párhuzamosan a sokszoros medialitás lerombolására, de legalábbis csökkentésére, a közvetlenség költői, a mindennapi nyelv felett álló nyelvhasználatán keresztül elérésére tett határozott törekvés. A közvetlenség nyilvánvalóan nem érhető el, hiszen az emberi világ és kultúra létmódjánál fogva sokszorosán közvetített, a médiumok pedig elengedhetetlen kellékei e közvetítésnek, hiszen hordozó nélkül talán üzenet sem lehetséges. Ennek ellenére Celan önmagukba zárkózó, önnön valóságukat megteremtő versei talán mégis képesek lehetnek a *közvetlenség illúziójának* megteremtésére azáltal, hogy önmagukat szinte visszavonva látszólag lemondanak mindenfajta közvetítés szándékáról, s pusztán magukban, egy időt és teret nélkülöző, imaginárius helyen, pusztán *állnak*.

A következő fejezet a költő kései lírájának lehetséges *redukált esztétikáját* igyekszik vizsgálni, a *Fadensonnen*, az *Im Schlangenwagen*, valamint az *Ein Dröhnen* kezdetű versek tükrében. Auschwitz után, miként a művészetben és a világban minden, úgy a szépség fogalma is radikálisan átértelmeződni látszik. Celan önmagát a *borzalom (Grauen)* és *szépség (Schönheit)* határán elhelyező kései lírája teljes mértékben újragondolja a szépség lehetséges fogalmát, és ha e fogalmat nem is vezeti ki teljes egészében a költészetből, mindenképpen csupán erősen lecsupaszított, redukált formában engedi megjelenni, e *redukált esztétika* pedig a Celan-életmű egyik olyan jellegzetessége, mely megérdemli az elfogulatlan olvasói figyelmet.

A dolgozat hatodik, utolsó előtti egysége Celan utolsó, immár csak a halála után publikálásra került, nem sokkal a költő 1970-es öngyilkossága előtt íródott verseiből kísérel meg értelmezni néhányat. Nem elhanyagolható tényező, hogy Celan ekkoriban már súlyos mentális betegségekkel küzdött, és ha olvasatainkat nem is redukálhatjuk pusztán életrajzi alapú interpretációra, a sok helyütt groteszk, lidércnyomásszerű, olykor szinte értelmezhetetlen képekből építkező versek olvasásához talán

támpontot adhat az *őrület / delirium* mint szövegszervező elem, sajátos, bizzar esztétikumot kölcsönözve e szövegeknek. Celan e kései művei az *őrület esztétikája* által immár egyre bizonytalanabb és baljósabb költői terekbe vezetik az olvasót – a *neutrum terébe*, ahol minden megkérdőjeleződik, s ahol minden visszavonja magát. A vizsgált versekben erős tendencia figyelhető meg, mely szerint szinte minden értelem felszámolására törekszenek, sőt, paradox módon akár még magának a költői szövegnek az önfelszámolására is. A mű itt már végképp nem *közl* vagy *közzetít* valamit, nem szándékozik még csak a közvetlenség illúzióját sem megteremteni – önmagával szembefordulva lemond mindenfajta referencia lehetőségéről, és oda vonul vissza, ahová talán már az olvasó sem képes követni.

A hetedik, utolsó fejezet mintegy függelékként, *Celan-szótárként* csatlakozik a dolgozat korábbi hat egységéhez, s nem egyébre tesz kísérletet, mint Celan szokatlan szóösszetételeinek értelmezésére, igyekezve kiválasztani a költő életművére legjellemzőbb neologizmusokat, az életmű minden egyes szakaszából, annak szó szintű keresztmetszetét nyújtva. A szóösszetételek vizsgálatakor abból indulunk ki, hogy azok nem csupán adott versen belüli szokatlan metaforákként, vagy lingvisztikai kérdezőhorizontba helyezkedve esetleg kompozicionális jelentéstartammal bíró neologizmusokként, úgynevezett N + N-típusú összetételekként értelmezhetők, hanem bizonyos keretek között – természetesen a lírai kontextust és a celani poétika jellegzetességeit szem előtt tartva – akár önálló szemantikai egységekként, adott esetben mindössze egy-egy szóból álló lírai művekként is olvashatók. Celan (főként kései, hermetikus) poétikájának, miként abban az értelmezők nagy többsége egyetérteni látszik, alapegysége mindenképpen a *szó*, nem pedig a szintagma vagy akár a mondat, hiszen a szerző által írt versek jelentős része mindössze néhány szóból áll, a szintaktikai kapcsolatok pedig igen gyakran nem egyértelműek, tovább gazdagítva az interpretációs lehetőségeket. Az alapvetően *szavakból*, nem pedig annál nagyobb nyelvi egységekből

építkező költői nyelvhasználaton belül pedig mindenképpen kiemelt jelentőséggel bírnak Celan-líra védjegyeként is olvasható szokatlan szóösszetételek, melyek olykor maguk képesek egy-egy vers kardinális elemévé, esztétikumképző tényezőjévé emelkedni.

Mivel megközelítésünk alapján véve hermeneutikai alapokon nyugszik, a dolgozatnak természetesen szem előtt kell tartania, hogy az értelmezés, a megértés, mint olyan, azon belül pedig a líraolvasás mindenképpen lezáratlan és lezárhatatlan folyamat. Paul Celan a megértésnek erősen ellenálló életműve esetében ez az állítás halmozottan igaz lehet, ily módon pedig mindenképpen számolnunk kell eredményeink töredékességével, lezáratlanságával. Az interpretáció éppen ezért soha nem tekintheti magát végesnek és befejezettnek, a soron következő elemzésekre ebből kifolyólag inkább úgy érdemes tekintenünk, mint egy folyamat részére, nem pedig annak teljes mértékben kikristályosodott, tovább már nem írható vagy árnyalható végeredményére.

I.

Paul Celan *Meridián* című beszéde mint művészetelméleti manifesztum

Paul Celan *Meridián* című előadása értelmezhető egy komplett művészetelmélet, azaz viszonylag jól körülhatárolható esztétikai elképzelések költői manifesztumaként. Amennyiben magából a textusból, s nem elsősorban a recepcióból indulunk ki, úgy talán megtehetjük azon állítást, mely szerint a költészet, a szépség nyelv általi előállítása Celan megítélése szerint mindenképpen magányos és keserves tevékenység.

Celan, bár kissé homályos és ezoterikus módon, de mindenképpen elkülöníti egymástól a *művészet* és a *költészet* kategóriáit. Mintha a költészet, mint a nyelv kivételes erővel bíró használati módja állna magasabb szinten, egy mindentől megtisztított, vonatkoztatási rendszereken kívüli, csupasz, magában álló szépség(eszmény) megtestesítőjeként.

Paul Celan számára esztétikai értelemben véve szép lehet tehát az – s itt elsősorban az Isten szavaihoz kimondott, valamilyen mértékben szakralizált költői szó / vers kimondására kell gondolnunk –, amely mentes mindenfajta sallangtól, díszítőelemtől vagy referenciától, s autentikus szépségét e lecsupaszított állapotában nyeri el (vö. a sokat elemzett *Stehen* kezdetű kései Celan-verssel). A szó szakrális jellegével persze mindenképpen vigyáznunk kell, hiszen a szentség, a szakralitás már maga egy vonatkoztatási rendszer, melyben hierarchizált viszonyok uralkodnak. Celan a *Meridián*ban mintha éppen a hierarchizált (elsősorban esztétikai, művészeti jellegű) vonatkoztatási rendszerek (talán Heidegger elképzeléseinek is alapuló?) destrukciójára, de legalábbis valamiféle megkerülésére, ignorálására tenne kísérletet egy autentikus, eredeti és letisztult esztétikai koncepció kialakításának és tértnyerésének érdekében.

Ami a beszédben körvonalazódni látszó szépségeszményt illeti, egészen bizonyosnak hat, hogy a szöveg rokonítható többek között Heidegger *A műalkotás eredete* című paradigmaticus esszéjével, már csak azért is, mert Celan minden bizonnyal már 1953-ban olvashatta azt Heidegger *Holzwege – Rejtektutak* című kötetének többi esszéjével együtt. Az autentikus művészi szépség mesterséges emberi tényezők nélkül jön létre, anélkül, hogy a technika eluralkodna a művészetben, s e létre-jövetel nem valamiféle statikus, megbonthatatlan szépség- és igazságtartalmat eredményez a műalkotásban, hanem sokkal inkább *esemény*-szerűséget (*Ereignis*), mely az antik görög filozófia *aletheia* igazságfogalmához hasonlatos. Az *aletheia* nem valamiféle tényszerű igazságot jelent, nem válasz egy eldöntendő kérdésre, mely igaz vagy hamis válaszokat implikálhat. Nem pusztán statikus, a külső valóságban fennálló és ellenőrizhető tény, sokkal inkább esemény, megtörténő igazság, amely által láthatóvá válik valami, ami egészen addig rejtve volt előlük, s amely által magasabb összefüggések birtokába kerülhetünk. Ez az igazságfogalom semmiképpen sem rokon a tudomány igazságával, a művészet, a műalkotás igazsága az embert addigi önmagánál többé teszi, magasabb szintre juttatja el. Ez az igazság magán a műalkotáson – adott esetben a versen, a nyelvi műalkotáson – keresztül mutatkozik meg és éri el a mindenkori befogadót.

Erős Heidegger-hatásról tesz tanúbizonyságot a *Meridián* beszédben burkoltan megfogalmazódó technika-ellenesség is, mely igencsak rokoníthatónak tűnik Heidegger *Die Frage nach der Technik* című, ugyancsak közismert esszéjével, melyet Celan feltehetőleg olvasott, igaz, minden valószínűség szerint csak a *Meridián* keletkezése után, 1968 körül.

Celan a *Meridiánban* egy több helyütt *automatákról* beszél, meglehetősen negatív hangnemben:

„Hölgyeim és Uraim, figyeljék meg, kérem: Az ember olykor medúzafej szeretne lenni”, hogy ... a természetet a maga természetességében ragadja meg a művészet segítségével.

Az ember szeretne, persze itt ez áll, és nem az, hogy én szeretnék.

Az emberi elhagyása kilépés valamely, az emberi felé forduló, félelmes közegbe – ugyanoda, ahol úgy tűnik, a majomlány, az automatak, és velük együtt ... igen, a művészet is otthonos.”¹

„Aki a művészetre tekint, aki a művészet kérdésein gondolkodik, az – a Lenzről szóló elbeszélés értelmében – önfeledt. A művészet eltávolít saját énünktől. A művészet egy meghatározott irányban távolságot követel, a közeledésnek egy bizonyos módját kívánja meg.

És a költészet? A költészet, amelynek mégiscsak a művészet útján kell járnia? Akkor valóban nincs más választás: medúzafejjé, automatává kell válni!”²

Az autentikus művészetet Celan tehát lényegében a technikától függetlennek képzei el. Talán itt az 1960-as években teret nyerő neo-avantgárd irányzatokra is utalhat (vö. Benjamin ismert esszéjével, a művészet fogyasztói tárggyá degradálásával és a műalkotás

¹ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, in *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 5-14, 8.

„Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: „Man möchte ein Medusenhaupt” sein, um ... das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen!

Man möchte heisst es hier freilich, nicht: *ich* möchte.

Das Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausgeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich – denselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit ... ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen.”

² Paul CELAN, i. m. 8-9.

„Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist – ich bin hier bei der Lenz-Erzählung –, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.

Und Dichtung? Dichtung, die doch den Weg der Kunst zu gehen hat? Dann wäre hier ja wirklich der Weg zu Medusenhaupt und Automat gegeben!”

sokszorosíthatóságáról)³, együttesen a *Technikpessimismus* és a *Machenschaft* egzisztenciál-filozófiai koncepcióival.⁴ A műalkotás, különösen a nyelvi műalkotás tehát az emberi létezést bizonyos szempontból megrontó, a létezőt a Léttől elidegenítő technológiától mentes / független kellene, hogy legyen, amennyire csak lehetséges. Celan a *Meridián* alapján tehát a vers, a pusztán nyelv által létre-jövő műalkotás szépségének és igazságának a lényegét abban (is) látja, hogy az egyszeri, megismételhetetlen, tehát – benjamini értelemben is – reprodukálhatatlan a technika által.

Miként arra számos elemző felhívja a figyelmet, a *Meridián* értelmezhető egy Heideggerrel folytatott implicit párbeszédként is.⁵ Az előadásszöveg végleges verziójának persze nem Heidegger az egyetlen címzettje, de még a korábbi vázlatverziókban megtalálható, egyértelműen a filozófustól kölcsönzött gondolati egységektől valamennyire megtisztított végleges szöveg is számos hasonlóságot mutat Heidegger gondolatvilágával, főként a filozófus háború utáni írásaival, melyeket Celan – miként az mára egyértelműen filológiai bizonyítást nyert és feldolgozásra került – olvasott és jól ismert.⁶

Paul Celan számára a költészet (*Dichtung*) nem csupán a szavak egymás mellé rendezésének művészete, ezért a művészet (*Kunst*) szót a beszédben elég restriktív (és negatív, társadalmi vonatkoztatási rendszerekhez kötött?) értelemben használja.

³ Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

⁴ Vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9-68., illetve: Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, in *A későújkor józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 1997, 111-134.

⁵ Vö. Axel GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan Jahrbuch*, szerk. Hans-Michael SPEIER, Heidelberg, 1995, 59-91, 80.

⁶ A talán legrészletesebb monográfia, mely Heidegger és Paul Celan szellemi és emberi kapcsolatát dolgozza fel: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Bár maga Heidegger írásaiban sosem tett éles megkülönböztetést *Dichtung* és *Kunst* között, a háború után írott esszéiben a műalkotás úgy kerül meghatározásra, mint ami kívül áll a társadalom mesterséges keretein / áll-ványán (*Gestell* vagy *Ge-stell*).⁷ Heidegger megítélése szerint fennáll a veszélye, hogy a modern társadalom megrontja még magát a nyelvet is – figyelembe véve Paul Celan közismert koncepcióját a nyelvről, különösen anyanyelvéről, a második világháború borzalmait által megbecstelenített német nyelvről, a költő mintha épp ennyire ugyanettől tartana, vagy már egyenesen megvalósult tényként tekintene erre a gondolatra.

Figyelemreméltó tény többek között, hogy Celan még valamivel a *Meridián* megírása előtt, egy magánlevelében a modern költészetet negatív jelzővel *konstruálnak*, *mesterségesnek* nevezte, a költő és a filozófus pedig mindketten negatívan viszonyultak a modern társadalom olyan újkeletű tudományágaihoz, mint a kibernetika és az információelmélet.

Celan modern(ista) költészetről alkotott negatív elképzelésével – annak ellenére, hogy a korszakokban gondolkodó irodalomtudomány őt magát is a későmodernség irodalmi paradigmájához sorolja – egy olyan koncepció áll szemben, mely szerint a „valódi” (értsd: mesterséges, artificiális elemektől mentes) költészet a Mallarmé által tételezett *abszolút vershez* hasonlatos, amelyet egyébként Gottfried Benn is megemlít *Líraproblémák* című, 1951-es ars poetikus esszéjében.⁸ Celan a *Meridiánban* emellett a szerinte túlzottan mesterkéltné, neoavantgárd konkrét és experimentális költészet ellen is állást foglal:

⁷ Vö. Zsurzsán Anita alapos, a műalkotás heideggeri meghatározását és meghatározhatóságát taglaló elemzésével: ZSURZSÁN Anita, *Igazság és műalkotás. Martin Heidegger művészetfelfogásáról*, esztétika mesterszakos szakdolgozat, ELTE BTK Esztétika Tanszék, 2012.

⁸ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, in uő, *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

”Hölgyeim és Uraim, miről is beszélek tulajdonképpen, amikor ebből az irányból, ebben az irányban, ezekkel a szavakkal a versről általában – nem, egy bizonyos versről beszélek?

Arról a versről beszélek, amely nem létezik!

Az abszolút versről – nem, ilyen biztosan nem létezik, nem létezhet!

*De minden valóságos verssel, a legigénytelenebbel kapcsolatban is fölmerül ez az elutasíthatatlan kérdés, ez a hallatlan igény.”*⁹

A *Danton halála* című Büchner-drámában – Celan előadását nevezetesen a Georg Büchner-díj átvételének alkalmából írta – immár a király halála után hangzik el a „*Soká éljen a király!*” felkiáltás. Ez az abszurd verbális megnyilvánulás a heideggeri filozófiai terminológia szerint *ellenszó* (*Gegenwort*), mely voltaképpen nem más, mint az ember szabadság iránti ösztönös igényéből fakadó cselekedet. Nem kizárható még az sem, hogy ebben a bizonyos *ellenszóban* Celan a politikai indíttatású költészet megvalósulásának lehetőségét is látja – ő maga ugyan nemigen írt explicit politikai tartalmú verseket, ugyanakkor vannak bizonyos szövegei, melyekből kiolvasható a politikum, ilyen példának okáért az *In Eins* kezdetű vers is.

Az *ellenszó* Celan számára nem más, mint a valódi költészet megnyilvánulása, a tiszta, érdek nélküli, igaz – tehát esztétikai értelemben véve is szép – nyelvi megnyilvánulás, mely mentes a retorizáltság mesterséges karakterétől. Celan *Meridiánja* bizonyos szempontból radikálisabb, provokatívabb elemeket hordoz, mint Heidegger destrukciós,

⁹ Paul CELAN, i. m. 12.

„Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus *dieser* Richtung, in *dieser* Richtung, mit *diesen* Worten von Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche?

Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!

Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiss nicht, das kann es nicht geben!

Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchlosesten Gedicht, diese unbeweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.”

az egész gondolkodástörténetet átértékelni szándékozó filozófiájának gondolatai, s mindenképpen párhuzamba állítható a *Lét és idő beszéd* (*Rede*) – *fecsegés* (*Ge-rede*) ellentétpárjával, melyből az előbbi a nyelv tiszta (akár költői?) használatát jelenti, míg az utóbbi másik megtévesztésére, az igazság elfedésére is szolgálhat.¹⁰

Heideggertól eltérően Celan a *Meridián* beszédben hangsúlyozza, hogy maga a vers *beszél*, nyilatkozik meg, nem pedig a költő személye. Heidegger számos helyen állítja ugyan, hogy az egyes emberen keresztül nem más, mint a nyelv szubjektuma nyilvánul meg, Celan szerint azonban a vers helyhez és időhöz kötött alkotás – ebben ugyancsak Büchner *Lenz* című elbeszélésére hivatkozik. Büchner *Lenze* a beszorítottság, egyfajta száműzetés állapotából szólal meg, ez a beszorítottság-tapasztalat pedig feljogosíthatja rá, hogy igazat szóljon, autentikusan közöljön valamit. A vers ugyanígy térbe és időbe vetve, tehát beszorítva és kiszolgáltatva létezik, ez a kiszolgáltatottság pedig megerősítheti abban, hogy az igazságot legyen kénytelen mondani, és olyan tartalmakat közöljön, amelyek más módon, a nyelv más megnyilatkozási formáin keresztül talán nem is közölhetők.

Különbséget észlelhetünk Celan nyelvfilozófiai elképzeléseiben Heideggerhez képest azon a téren, hogy a vers más helyett szólal meg, s folyamatosan úton van a *Másik* (*Andere*) felé. Heidegger ugyancsak számos írásában használja a *Másik* fogalmát, Celan azonban egy *teljesen Másikról* beszél, melyet valószínűleg inkább Rudolf Otto és Martin Buber teológiai tárgyú írásaiból kölcsönzött. A vers Celannál *a másikkal történő találkozás lehetőségét* keresi – e szerint az értelmezési lehetőség szerint az esztétikai értelemben véve szép (nyelvi) műalkotás akkor jöhet létre, ha eléri a befogadót és képes vele párbeszédet létesíteni, megteremtve ezáltal a *dialogicitás esztétikáját*.

Paul Celan a *Meridiánban* a számos hasonlóság ellenére Heideggertól – s főleg Gottfried Benntől – merőben, kardinális pontokon eltérő

¹⁰ James K. LYON, i. m. 126.

líraesztétikát fogalmaz meg. Mind Heidegger, mind pedig Benn szerint a vers, a költészet alapjában véve monológ természetű. Celannál ellenben a vers csak keletkezési folyamatának egy bizonyos szakaszában létezik valamiféle monológhoz hasonlatos állapotban. Miként arra egy, Benn és Celan a Büchner-díj átvétele alkalmából tartott beszédeit röviden összehasonlító esszéjében Durs Grünbein is utal, a XX. század két jelentékeny német anyanyelvű költője teljesen más kulturális és geográfiai háttérből származott, Benn egy rövid ideig még a náciizmus híve volt, sőt, katonaorvosként a Wehrmacht kötelékében is szolgált, bár hamar kiábrándult a nemzetiszocialista ideológiából, míg a zsidó származású Celan megélte és túlélte a Holokauszt borzalmait. E különbségek ellenére mindkét szerző visszavonhatatlanul kötődik a német nyelvhez, melyet semmilyen körülmények között nem tudtak megtagadni és elhagyni, még az emigrációban sem, a náciizmus a német nyelvet és kultúrát megrontó, megbecstelenítő borzalmi ellenében sem.¹¹ Celan a *Meridiánban* egyszerűen *magáról a művészetről*, Benn ellenben *a művészet misztériumáról* beszél a Büchner-díj átadása alkalmából 1951-ben tartott előadásában. Grünbein megítélése szerint Celan, bár a *Meridiánban* úgy beszél a *művészetről (Kunst)*, mint valamiféle magától értetődő dologról, fogalomról, egyértelmű meghatározást természetesen nem ad, s a kifejezés kényszereszerű ismétlése szinte a szó jelentése kiüresedésének benyomását keltheti. Büchner nyomán Celan valahogy úgy gondolja el a művészetet, hogy az automatát, bábót, de legalábbis színészt kreál az emberből, akarata fölé kerekedve, Benn megítélése szerint ellenben a művészet sorsszerűen nyilvánul meg, valamiféle emberen túli hatalmak döntéseként (isteni elrendeléséeként?). Benn előadásában vérről és áldozatról, örületről, (el)vak(ult)ságról és kárhozatról beszél, melyek megtapasztalása szükséges a tökély eléréséhez.¹² Celan szerint a művészet, s azzal együtt a vers

¹¹ Durs GRÜNBEIN, *Artistik und Existenz. Gottfried Benns und Paul Celans Büchnerpreis-Reden von 1951 und 1960 im Vergleich*, Neue Zürcher Zeitung, 2011. december 17.

¹² Durs GRÜNBEIN, i. m.

szükségszerűen az abszurditás felé tendál. Benn előadásában a művészet démoni erejéről beszél, mely nem tisztel holmi illemet és formaságokat, ami pedig táplálja, az nem más, mint a vér és a könny. Talán Benn e metaforikával a műalkotás által a befogadóra gyakorolt katarziszra kívánt utalni? Benn démonokat említ a művészet kapcsán, Celan ellenben a *dátumot* emeli ki, mint a művészet(i alkotás) egyik fontos attribútumát. Minden versnek megvan a maga január 20-ája, olvashatjuk a kriptikus megállapítást a *Meridiánban*. Büchner *Lenz* című elbeszélésében Jakob Michael Reinhold Lenz január 20-án indult el a hegyekbe, s 1942. január 20-a volt a wannseei konferencia időpontja is, mikor a zsidóság, így Celan családjának sorsa is megpecsételődött. E titokzatosnak ható utalás tehát aligha véletlen. Benn számára a vers monologikus, magában létező műalkotás, Celan számára ellenben a dialogicitás maga is esztétikumképző tényező, a vers pedig számtalan szállal kötődik a valósághoz, a költő életrajzához.¹³

Ami Celan és Heidegger elképzeléseinek viszonyát illeti, Heidegger maga is beszél ugyan a nyelvi megnyilatkozásokra adott *válaszról* (*Entsprechen* vagy *Ent-sprechen*), Celan ezt másként látszik értelmezni. A *Meridián* szerint a vers *jelenné, jelenvalóvá (Präsenz)* válik, mintha maga, mint nyelvi produktum is megszemélyesülne, individualizálna, s voltaképpen maga szolgáltatna valamiféle választ. A vers jelen van, egy adott időpillanat jelen-létében, ám a jelenből kifelé beszél.¹⁴

További eltérés Heidegger gondolatvilágától a *Meridiánban* megfogalmazódó azon állítás, mely szerint a vers *magányos és úton van*, pontosabban talán arról lehet szó, hogy Celan a saját gondolkodásához igazítja Heidegger gondolatait. A vers tulajdonképpen nem más, mint ismeretlen címzett számára feladott üzenet, palackposta – miként azt Celan

¹³ Durs GRÜNBEIN, i. m.

¹⁴ James K. LYON, i. m. 131.

Oszip Mandelstamtól kölcsönzi¹⁵ – mely vagy eljut a feltételezett címzetthez / befogadóhoz, vagy nem. Celan nem csupán valamiféle *találkozást*, de *dialógust*, kölcsönösségen alapuló párbeszédet is feltételez a *Másikkal*, mégpedig a vers által. A vers ugyan magányosan létezik, ám folyamatosan mozgásban van valaki (a befogadó?) felé – olyan mozgásban, melyet Heidegger a nyelvről írott esszéiben kevésbé hangsúlyoz.

Novalis szerint, akit Celan Hölderlin és Rilke mellett meghatározó elődjének tekintett, s akit 1959-es előadássorozatában Heidegger is idéz, a vers alapvetően szintén monologikus természettel bír. A *Meridián* szerint a költészet a nyelv legtisztább megnyilvánulási formája. Heidegger a társalgás / beszélgetés fogalmát meglehetősen absztrakt értelemben használja, míg Celannál mindez sokkal konkrétabb, körülhatárolhatóbb értelmet nyer. Heidegger többek között Hölderlin-kommentárja (Celan a filozófus e munkáját 1953 vége táján olvashatta) elején beszél a költő (*Dichter*) és a gondolkodó / filozófus (*Denker*) szellemi párbeszédének lehetőségeiről¹⁶, költészet és filozófia rokon, szinte egymást előfeltételező voltáról, ám a nyelv ennek ellenére Heidegger filozófiai rendszerében, műveinek jelentős részében alapvetően monologikus természetű marad, még ha olykor hangsúlyozza is a *Gespräch*, a párbeszéd fontosságát.

Celan egyértelműen visszautasítja a nyelv / kimondott szó / vers monologikus természetét, hiszen a versnek, miként említettük, címzettje van, céllal, rendeltetési hellyel bír. A vers nem más, mint a nyelv afféle performatív használata, mely egyben esztétikai funkciót is birtokol – amennyiben eljut a meghatározatlan címzetthez, a *Másikhoz*, nem csupán pusztába kiáltott szó lesz, hanem esztétikai értelemben véve is szép (nyelvi) műalkotás. Celannál a költészet nem más, mint *a hang ösvénye egy Te irányába*, a két személyt összekapcsoló metaforikus délkör, meridián.

¹⁵ Vö. Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

¹⁶ Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba, Budapest, Latin Betűk, 1998, 35-53.

A monológ, mint nyelvi megnyilatkozás, miként azt ismételten csak Benn elgondolja, voltaképpen kizárja a *Másikat*. Celan értelmezésében az ilyesfajta költészet művi, *mű-alkotás, mű-vészet*, a szó lehető legnegatívabb értelmében. A *Meridián* mindezzel szemben a *dialogicitás esztétikáját* fogalmazza meg, melynek lényege, hogy a vers, mint műalkotás keletkezési folyamata során ugyan magányosan, monológszerűen indul el, ám autenticitását csak akkor nyeri el, akkor emelkedik a *valódi* költészet esztétikai szintjére, ha képes elérni, megszólítani a *Másikat* / címzettet / befogadót. Ugyanezt a szubjektumot megnevezhetjük a teológia, a kommunikációelmélet, vagy akár a recepcióesztétika terminusaival, a lényegen ez mit sem változtat, amennyiben a dialógus megtörténik.

Magyar értelmezője, Bacsó Béla nem csupán Heidegger felől közelít a *Meridián* című beszédhez. Többek között ő is kiemeli, hogy a költészet nem időtlen, eternális, hanem nagyon is helyhez és időhöz kötött. A *Meridiánban* Celan Georg Büchner négy művére, három színdarabra és egy töredékben maradt elbeszélésére utalva (*Woyzeck, Leonce és Léna, Danton halála, Lenz*) ad határozott választ arra a kérdésre, mi is a művészet.¹⁷

A művészet nem más, mint az abszurditásnak való hódolat, a mindennapok monoton kontextusából való disszonáns kilépés, de legalábbis kilépési kísérlet. A művészet az a jelenség, mely az ember eltávolítja önnön *énjétől*, és az ismeretlen, a borzalom, az *Unheimliche* freudi közegébe helyezi. Celannál a művészi szépség mintha szimbiózisban, de legalábbis komplementer viszonyban létezne a borzalommal. Azzal a borzalommal, amit mi, emberek már képtelenek vagyunk kontrollálni. A *rémület* (*Entsetzen*) és az *elhallgatás* (*Verschweigen*) ugyancsak mintha kölcsönösen feltételeznék egymást, hiszen a vers olyan súlyos tartalmak hordozója lehet, amelyeket már kimondani is szinte lehetetlenség – ez implikálja Celan kései, többek között a *Meridián* keletkezésének időszakában íródott verseinek tendálását a *hallgatás / el-hallgatás* felé:

¹⁷ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 71-83.

„A vers – a mai vers – félreérthetetlenül erős vonzalmat mutat az elnémulás iránt, és ennek, azt hiszem, csak közvetett oka lehet a szóválasztás – nem lebecsülendő – nehézsége, a mondattan gyors hanyatlása vagy a kihagyásra való különös hangoltság.

*A vers – ennyi szélsőséges megfogalmazás után hadd éljek még eggyel – önmaga határán születik meg, megmaradásának érdekében folyamatosan visszakényszeríti magát a soha-többé tartományából a még-mindig területére.”*¹⁸

A *dialogicitás* esztétikájával összefüggésben Celan *Meridiánjában* a költészet nem más, mint *lélegzetváltás*, *Atemwende*, miként arra a költő egyik kései kötetének címében is utal. Olyan ősi, természetes, művészet előtti állapothoz történő visszanyúlás, mely egyúttal művészietlen és mentes is mindenfajta *művészettől*, hiszen mint említettük, Celan szemében a művészet konstruált, mesterséges képződmény, a művészieskedő (modern) költészet pedig csupán megteveszt, elfedi az igazságot:

„A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetváltásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sikerül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló mélység és a medúzafej, a mélység és az automaták ugyanabban az irányban találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között, a medúzafej talán éppen itt zsugorodik össze, talán éppen itt romlanak el az automaták –

¹⁸ Paul CELAN, i. m. 11.

„Gewiss, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn noch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.

Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner Selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück.”

*ebben a vissza nem térő, rövid pillanatban. Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon megszabadult és elidegenedett énnel együtt – még valami más is szabaddá válik.”*¹⁹

A vers talán valamiféle veszély felismeréséből születik meg²⁰, abból a veszélyből, mely meggátolja a palackpostaszerűen hánykolódó, magára hagyott műalkotás címzetthez / Másikhoz való eljutását, ezáltal pedig esztétikai funkciójának betöltését, a párbeszéd kialakulását. A vers egyfajta veszélyeztetett létmódot vállal fel²¹, kockáztatja a térből és az időből való kikerülést, ugyanakkor egyúttal *szabaddá* is válik. Celan felteszi a kérdést: vajon a vers / nyelvi műalkotás feladata-e a művészet kereteinek *kitágítása* (erweitern)?

„Hölgyeim és Uraim, mondandóm végére jutva – ismét ott tartok, ahol kezdtem.

Elargissez l’Art! Ezzel a kérdéssel, régi és újkeletű otthontalanságával állunk szemben. Én vele közelítettem meg Büchnert – és nála ugyanezt a kérdést vélem megtalálni.

Valamiféle választ is megfogalmaztam rá, egy Lucile-éhez hasonló ellenszót, valamit szembe akartam vele helyezni, tiltakozásommal jelen lenni.

¹⁹ Paul CELAN, i. m. 10.

„Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiss, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund *und* die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, – vielleicht gelingt es hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“

²⁰ Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck / Ruprecht, 1976, 93.

idézi: BACSÓ Béla, i. m. 71-83.

²¹ BACSÓ Béla, i. m. 81.

Kitágítani a művészet kereteit?

Nem. Járj a művészettel léted legszűkebb útján. És tedd magadat szabaddá.

*Én itt is, az Önök jelenlétében, ezt az utat jártam. Az út kört írt le.”*²²

A *Meridián* című beszéd sugalmazása szerint ennél – természetesen – jóval többről van szó. A cél sokkal inkább egy olyan (költői) tér megteremtése, amely oly szűk, hogy a borzalmat és a félelmet is implikálja, és amelyen belül nincsen helye semmiféle mellébeszélésnek (vö. a *Gerede* heideggeri fogalmával).

Celan *Meridiánja* egy olyan markáns líraesztétikai (s talán megkockáztathatjuk, hogy részben a szerző tudtán kívül, de egyúttal hermeneutikai) állítást is megfogalmaz, mely szerint a vers által az ember ugyan megkockáztatja, hogy eltéved, majd önmaga elé kerül, de végül mégis önmagához jut közelebb, s egyfajta ön-megértésben részesül, miként az egyébként Gadamer hermeneutikai elméletében is megfogalmazásra kerül.²³

„A vers magányos. Magányos, de úton van. Aki írja, útitársul adatik mellé.

De vajon nem éppen ezáltal jut-e el a vers, tehát már itt, a találkozáshoz, a találkozás titkához?

²² Paul CELAN, i. m. 12-13.

„Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wider am Anfang.

Elargissez l'Art! Diese Frage tritt, mit ihrer neuen Unheimlichkeit, an uns heran. Ich bin mit ihr zu Büchner gegangen – ich habe sie doer wiederzufinden geglaubt.

Ich hatte auch eine Antwort bereit, ein „Lucilesches“ Gegenwort, ich wollte etwas entgensetzen, mit meinem Widerspruch dasein:

Die Kunst erweitern?

Nein. Sonder geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei. Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.”

²³ Vö. leginkább: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

A vers a másik felé igyekszik. Szüksége van erre a másra, szüksége van a találkozásra. Fölkeresi őt és megszólítja.

*A vers számára azokban a dolgokban és emberekben kap, nyer alakot a másik, melyek, illetve akik szintén a másik felé igyekeznek.”*²⁴

A vers tehát maga a találkozás – a *Másikkal* vagy önmagunkkal történő találkozás pillanata és médiuma, mely által az autentikus esztétikai szépség is realizálódik. Az esztétikai értelemben véve szép nyelvi műalkotás persze Celan esetében nem választható el a világháború traumája által megbecstelenített anyanyelvtől sem.²⁵ A *Meridián*ban megfogalmazódó líraesztétikai elképzelések talán azt is implikálhatják, hogy a dialógusban realizálódó nyelvi műalkotás egyúttal archivál, a letagadhatatlan múlt emlékeit – is – rögzíti, ám egyben meg is tisztítja a megrontott, megbecstelenített (Celan esetében német) nyelvet, s egy tisztább, autentikusabb, újfajta nyelvi szépséget és igazságot hoz létre.

Ami a szerzőséget illeti, Celannak a *Meridián* pusztán textuális, kevésbé a kommentárirodalomra támaszkodó olvasata alapján sajátos elképzelése van a szerző személyéről – bár individualizálja, antropomorfizálja a verset, elképzelése szerint a vers a költő *útitársa*.

A vers adott dátumhoz kötött, és mint megnyilatkozás, a saját ügyében szólal meg, de más helyett is képes lehet megszólalni – érdekes módon Celan ily módon talán nem veti el a képviselési költészet esztétikai érvényességét sem:

²⁴ Paul CELAN, i. m. 11.

„Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*

Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.”

²⁵ BACSÓ Béla, i. m. 83.

„Talán nem tévedés, ha azt mondjuk, hogy minden vers magában hordozza a maga „január 20.-áját”. A ma írott versekben talán éppen az az újdonság, hogy bennük tesznek a legnyomatékosabb kísérletet az efféle dátumok bevésésére.

És vajon nem ilyen dátumoktól indulunk-e valamennyien, amikor írni kezdünk? És vajon milyen dátumok felé haladunk írás közben?

Ám a vers, igen, a vers beszél! Bevésve őrizi dátumait, de – beszél. Persze mindig csak a maga, a legsajátabb ügyében szólal meg.

Mégis úgy gondolom, és e gondolat aligha lepi meg Önöket, kezdettől fogva a vers reményei közé tartozik, hogy ugyanígy idegen – nem, ezt a szót most már nem használhatom – , hogy ugyanígy más ügyében is megszólaljon, ki tudja, talán valaki egészen másnak az ügyében.”²⁶

A vers, az esztétikai értelemben véve szép, szépséget hordozó és / vagy generáló vers valahol önmaga határán születik meg, hajlamos rá, hogy a csend, az elnémulás felé tendáljon – csak annyit mond el, annyi szóval, amennyi feltétlenül szükséges. A vers egyúttal írójának valamiféle meghosszabbított jelenléteként (heideggeri értelemben vett jelenvalóléteként?) viselkedik, mely mindenképpen a *találkozásra* törekszik.

A vers személyként, individuumként keresi a *Másikat*, és a *dialogicitás* esztétikája jegyében a befogadót is arra készíti, hogy a *Másik* felé

²⁶ Paul CELAN, i. m. 10.

„Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein „20. Jänner” eingeschriebene bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenkt zu bleiben?

Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?

Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenkt, aber – es spricht. Gewiss, es spricht immer nur in seiner eigenen, allerdingsten Sache.

Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, dass es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in *eines Anderen* Sache zu sprechen – wer weiss, vielleicht in eines ganz *Anderen* Sache.”

forduljon, azaz párbeszédet kezdeményezzen. Lényegében ugyanerről a dialogicitásról, mondhatni meghitt, intim dialogicitásról, *társisasságról* beszél Lévinas a Celan *Meridiánját* is elemző esszéjében.²⁷

A vers a befogadó tulajdonává, sajátjává válik, és mindenképpen tovább-gondolkodásra készíti:

„A vers – miféle körülmények között! – a befogadó versévé válik, a jelenség iránt – még mindig – fogékony ember versévé, aki kérdezi és megszólítja a jelenséget? így lesz a vers beszélgetés, gyakran kétségbeesett beszélgetés.

Csak e beszélgetés terében születik meg a megszólított. Ott kristályosodik ki az őt megszólító és megnevező én körül. Ám ebbe a jelenvalóságba a megszólított, aki a megnevezés által egyszersmind második személyé is vált, magával hozza saját másságát. A vers még itt és most való jelenlétében is – hiszen a vers létmódja mindig ez az egyszeri, pontszerű jelenidejűség –, még ebben a közvetlenségben és közelségben is lehetővé teszi, hogy a másik hozzátegye legsajátabb tartalmát: a mag idejét.

Ha a dolgokkal beszélünk, minduntalan a honnan és a hová kérdésébe ütközünk: egy "nyitott", "véget nem érő" kérdésbe, mely a nyitott, üres és szabad tér felé mutat - messze kívül vagyunk.

*A vers, azt hiszem, ezt a helyet is keresi.” – írja Celan.*²⁸

²⁷ Vö. Emmanuel LÉVINAS, *A léttől a másikig*, ford. VARGA Mátyás, Nagyvilág, 2001/9, 1415-1419.

Ugyanerre felhívja a figyelmet doktori disszertációjában Szűcs Terézia is. Lásd: SZÜCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 33-34.

²⁸ Paul CELAN, i. m. 12.

„Das Gedicht – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wrd Gespräch – oft ist es verzweifelter Gespräch.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch

Celannak azon állítása, mely szerint az „abszolút vers” nem létezik, igencsak paradoxon jelleggel bír. A költő talán inkább egyfajta igényt, elvárást fogalmaz meg a verssel kapcsolatban, amely azonban nem teljesül, nem teljesülhet maradéktalanul.

A végső következtetések levonása előtt érdemes pár mondat erejéig szemügyre vennünk Gottfried Benn ismert esszéjében megfogalmazott véleményét, hiszen Celan implicit módon voltaképpen vele is kiterjedt vitát folytat. Benn szerint a modernitás és a modern tudomány folyamatai irreverzibilisek, s bár alapvetően nem feltétlenül tekint bizakodóan a jövőbe, a változást / fejlődést mindenképpen elkerülhetetlennek tartja. Véleménye szerint a modern költészet a fejlődéssel összefüggésben szinte korlátlan lehetőségeket foglal magában.²⁹ Az abszolút vers nem korszakhoz kötött, a technikát pedig egyáltalán nem tünteti fel negatív színben. A modern vers alapvetően azért monologikus természetű, mert éppen a társalgás az, mely ontológiailag üres folyamattá vált – Benn esszéje tehát a monologikus vers esztétikáját tárja elénk, Celan pedig ezzel a felfogással a *Meridiánban* határozottan szembefordul, s technikaellenessége és a modernség vívmányaiban való kételkedése révén elképzelései sokkal inkább rokoníthatók Heideggerével, mint Gottfried Bennével.

A verssel útitársként tartó ember talán kerülőúton jár, s bár máshoz is eljuthat, de miután Celan a *Meridiánban* önéletrajzi utalást is tesz erre, végül is önmagához is vissza- / közelebb jut. A délkör, a *meridián* kör alakú, mérhető, ám nem látható geográfiai alakzat, mely egymástól nagyon

Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden”, „zu keinem Ende kommenden”, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draussen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.”

²⁹ Gottfried BENN, i. m. uo.

távoli pontokat is összeköt, ugyanakkor az egész Földet körülölelve önmaga kiindulópontjába is visszafut:

„Azt a tájat keresem, ahonnan Reinhold Lenz és Karl Emil Franzos elindult, velük találkoztam idevezető utamon és Georg Büchnernél. És keresem saját származásom helyét is, hiszen megint ott vagyok, ahol kezdtem. És megvallom, mindeme helyszíneket bizonytalanul, nem éppen nyugodt ujjal keresem a térképen, gyermekkorom térképén.

Ám egyikük sem fellelhető, nem léteznek, de tudom, kivált most, hol kellene lenniük. És... találok is valamit!

Hölgyeim és Uraim, találok valamit, mintegy cserébe azért, hogy az Önök jelenlétében be kellett járnom ezt a lehetetlen utat, a lehetetlenség útját.

Megtalálom, ami összeköt, és ami a verset elvezeti a találkozáshoz.

Találok valamit, ami a nyelvhez hasonlóan anyagtalan, mégis földi, teraszterikus, kör alakú, a két pólus fölött önmagába visszatér, és közben – furcsamód – még a trópusokat is keresztezi –: találok... egy meridiánt.” – olvashatjuk a Meridián vége felé.³⁰

³⁰ Paul CELAN, i. m. 14.

„Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner Begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigen Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muss.

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nichtm aber ich weiss, wo es sie, zumal jetzt, geben müsste, und ... ich finde etwas!

Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des unmöglichen gegangen sein.

Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Fördende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etws Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabeis – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen Meridian.”

Amennyiben Celan beszédéről részben lehámozzuk a Büchner műveire való utalásokat, s megkíséreljük annak líraesztétikai elképzeléseit azon kívül is értelmezni, viszonylag egyszerű képet is kaphatunk – voltaképpen egyszerre fogalmazza meg a dialogicitás, valamint az önmagunkhoz való visszatérés és ön-megértés esztétikáját, mind a korábban alkotó Wilhelm Dilthey, mind a későbbi, a német hermeneutikai gondolkodást kiteljesítő Heidegger, valamint Gadamer filozófiai elgondolásai nyomán:

*„Ha versekre gondolunk, vajon megtesz-e az ember a versekkel ilyen utakat, és nem kerülőutak-e ezek, kerülőutak tőled és hozzád? Vannak azonban olyan utak is – a számtalan út között –, amelyeken a nyelv hangzóvá válik, és vannak találkozások is, egy hang útjai a befogadóhoz, teremtményi utak, létvázlatok talán, önmagunk előreküldése önmagunkhoz, saját magunk keresése közben ... Hazatérés.”*³¹

Talán kockázatos e megállapítás, de mintha a *Meridián* című beszéd nem csupán a dialogicitás és az ön-megértés esztétikai igényét fogalmazná meg, hanem egyúttal, miként e tendencia erősen jelen van Paul Celan lírai életművében is, a médiumok felszámolását, a közvetlenség igényét is.³² A vers alapvetően nem más, mint médium, üzenethordozó és üzenet egyben, ám a találkozás egy bizonyos pillanatában a befogadó / címzett rajta keresztül önmagához jut vissza / közelebb. Vers és befogadó szinte eggyé válnak, a befogadó pedig egy olyan privatív, zárt valóságba nyerhet a (megszemélyesülő?) nyelvi műalkotás által bepillantást, amelyen belül már szinte nincs értelme a közvetetítettség és a közvetlenség ellentétének,

³¹ Paul CELAN, i. m. 13.

„Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.”

³² A kérdés bővebb kifejtését lásd *A közvetlenség illúziója* című fejezetben.

hiszen önmagába zártan, azaz bizonyos szinten *közvetlenül*, de legalábbis a sokszoros közvetítettség nélkül létezik. E közvetlenség persze pusztán illúzió – olyan illúzió, melyben a befogadó csupán a befogadás, a verssel / másikkal való találkozás ideje alatt részesülhet, kiszakadva a mindennapok sokszorosan közvetített valóságából, s egy pillanatra valamiféle magasabb szintű, kevésbé túlmedializált, tisztább és esszenciálisabb vers-valóság / művészet-valóság részesévé válva.

II.

A Holokauszt traumája mint esztétikumképző tényező Paul Celan költészetében

Paul Celanról köztudomású, hogy zsidó származása ellenére ellentmondásos viszony fűzte a judaizmushoz – a Holokauszt borzalmaival akarata ellenére nézett szembe és élte őket túl. Lírája megítélésem szerint, s ebben ma már talán számos elemző egyetért, egyetemes perspektívából is olvasható, nem csupán úgy, mint úgynevezett KZ-líra. Sokkal inkább egy szegmentálható, elemzői megközelítéstől erősen függően több halmazra osztható életműről lehet beszélni, azonban természetesen számtalan helyen felbukkannak verseiben olyan motívumok, melyek a zsidó identitásra, a judaizmusra utalnak – a celani költészet ezen jegyeinek vizsgálatára szeretnék röviden kitérni, valamint arra, hogyan lehet a Holokauszt traumája a költészet egyik esztétikumképző tényezője.

Természetesen szinte lehetetlen feladatra vállalkozna az, aki a legapróbb részletességgel kíván elemezni és kiemelni minden egyes motívumot e nagyszabású költői életműből, mely kapcsolatba hozható a zsidóság kérdésével, e téma külön monográfiát érdemelne, mint ahogyan születtek is ilyen munkák³³ Celan költészetéről, azonban úgy gondolom, mindenképp érdemes egyes aspektusokat, motívumokat megvizsgálva egy pillantást vetni arra, mit is jelenthetett a költő számára a *zsidó identitás* vagy annak ellentmondásai, milyen módon is jelenik meg mindez egyes versekben,

³³ Viszonylag korai Celan-kritikusok tollából születtek olyan, nem egy esetben könyvnyi elemzések, melyek Paul Celan líráját szinte kizárólag a zsidó identitás kérdése felől igyekeznek megközelíteni. Az egyik legszélsőségesebb ilyen álláspontot talán Peter Meyer korai Celan-monográfiája képviseli, mely szinte csak és kizárólag zsidó költőként foglalkozik Celan életművével. Lásd bővebben:

Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Heidelberg, Landau, 1969.

továbbá a celani értelemben vett zsidóságnak, ha van ilyen, milyen egyetemes vonásai lehetnek.

Ahol talán a zsidóság kérdésének vizsgálatát Paul Celan líráját illetően kezdeni érdemes, az talán mára alapművé vált, szinte mindenki által ismert korai verse, a *Todesfuge* – *Halálfűga* című költemény, melynek rövid elemzésére mindenképp érdemes kísérletet tennünk.

Halál-esztétika, zene, dialógus – kísérlet Paul Celan Halálfűgájának egy olvasatára

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Halálfűga

Napkelte korom teje este iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged
iszunk csak iszunk csak
és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit
ezt írja csillagragyogásban előfűttyenti kutyáit
fűttyenti zsidóit elő sírt ásat a földbe
és rendeli tánczene szóljon

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit sírt ásunk ím a szelekbe feküdni van ott hely

Mélyebbre kiáltja az ásót itt meg ott hadd szóljon a zene az ének
kap az övéhez a vashoz lendíti kék szeme van
mélyebbre a földbe az ásót itt ott fűjjátok húzzátok a tánchoz

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan

Kiált lágyabban játszd a halált a némethoni mester
kiált borusabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok

s fekhettek fellegsírhoz feküdni van ott hely

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk a halál némethoni mester
és este iszunk és reggel iszunk csak iszunk csak
a halál némethoni mester kék szeme van
elér a golyója talál sose téved
egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
ránk hajtja szelindekeit sírt ad minekünk a szelekben
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni mester
aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit³⁴

A *Halálfüga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik, s benne sok más egyéb mellett talán egy határozott líraesztétikai elképzelés is megfogalmazásra kerül. A szerző még aránylag korai költészetéhez tartozik, s nyíltan, deklaráltan kötődik a Holokauszthoz, miként az már a jelen dolgozat korábbi fejezetében is említésre került. A vers egyszerre használja a Holokauszt történelmi negatív tapasztalatát, s ezzel párhuzamosan a holtakkal folytatott implicit dialógust, illetve a zenei szerkesztettséget és a zenei formákra történő explicit utalást, mint esztétikumképző tényezőket. Egyszerre tárja elénk a szerző fiatalkori, még rengeteg ornamentikus elemet magában foglaló líraesztétikáját, illetve vázolja fel, vetíti előre a költő egész életművén végighúzódó, s a kézzelfoghatóan csak jóval később kialakuló esztétikai koncepciókat.

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb felkészültséget, irodalomtudományi és irodalomtörténeti ismereteket³⁵,

³⁴ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16-17. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért:

mindössze elég annyit tudni hozzá, hogy a történelem folyamán megtörtént a második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiirtási hullám, amelyet ma Holokausztként ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt³⁶ tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fűgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustjának* nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának változtatása, variálása, ismétlése adja. Voltaképpen az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamálás esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt.

³⁵ Bonyhai Gábor megítélése szerint a Halálfüga meglehetősen nehezen olvasható és dekódolható szöveg. Jelen tanulmány ezen állítással, legalábbis ami a vers primer szinten való olvashatóságát és megérthetőségét illeti, semmiképp sem ért egyet. Vö. BONYHAI Gábor, *Bonyhai Gábor összegyűjtött munkái I/B*, szerk. VERES András, Budapest, Balassi Kiadó, 56-85, 59.

³⁶ PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációja³⁷ felől kísérik meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfuga*, hanem *Todestango* – *Haláltangó* volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a *Contemporanul* folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségre, illetve a zene nyelven kívüli / nyelven túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre, nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét eseményeire is. Többek között John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos lágerekben a világháború során bevett gyakorlat volt, hogy deportált zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy az emberekkel zenei kíséret mellett ásatták meg saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango* – *Haláltangó* címen, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a lemergi Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint életrajzi személy és mint a

³⁷ Vö. Bonyhai Gábor nevezetes tanulmányával: BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfugájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544., illetve in uő, *Bonyhai Gábor összegyűjtött munkái I/B*, szerk. VERES András, Budapest, Balassi Kiadó, 56–85.

koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.³⁸

Elterjedt megközelítés, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag kevésbé értékes szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékesebb irodalmi szöveg, ha megfelelő zenei dallamon szóltatjuk meg.³⁹ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő

³⁸ John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 28-31.

³⁹ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzékesalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát⁴⁰ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség(eszmény), amelyet a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége, adott esetben megbízhatatlansága által megtestesített borzalommal.⁴¹

A zenei szerkesztettségen túl a *Todesfuge* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan későbbi, oly gyakran hermetikusnak titulált verseinek jelentős része, hiszen a szakirodalom jelentős hányada is az úgynevezett Holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja

⁴⁰ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

⁴¹ A közvetettség-közvetlenség problémáját Paul Celan költészetén belül a dolgozat egy további fejezete részletesen tárgyalja.

számon. Súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészeti formába foglalása, lírai keretek között való archiválása egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemes értelművé emelni, miként az minden eminens irodalmi szöveg esetében fennállhat.

A szöveg tehát a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még viszonylag explicit módon referál a valóságra, a történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot / valóságot hoz létre, ezáltal pedig mintha megkísérelne kilépni a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom, a *Todesfuge*, habár megelőlegezi Celan későbbi, hermetikus és kontextustól már jelentős vagy teljes mértékben függetleníthető költészetét, s annak esztétikai vonulatait is, még mindenképpen erős valóságreferenciával bír, s önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljes mértékben a költői képzelet szüleményeként, az imaginárius síkján kellene értelmezni. Sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részleteként szólal meg, mely nem explicit, de inkább implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert elbeszélésnek pusztá sejtetése, töredékes metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy annak indokait, vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét képesek legyünk megérteni, feldolgozni.

Ha közelebbről vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami mindenképpen elsőként a szemünkbe ötlik, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögrében osztott feketekávéra. A tej fehérsége, illetve az anyatejhez társítható szemantikai mező révén eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonnyal nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej⁴², ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további

⁴² Az eredeti német szövegben egyszerűen *schwarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget.

részének. A *házban lakó férfi* egy zárt térben tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében *a kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonosszággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világában folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a szelekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagtan levegőbe sírgödröt ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelendésének tényével. Hiszen a zsidó nép ellen elkövetett bűnök éppen azt az embertelen létállapotot hivatottak leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából⁴³, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás ily módon kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.⁴⁴

⁴³ A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja:

DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Hid, 1984/6. 828-831.

⁴⁴ A kopár, világvégi tájakon *megtörténő* versekre, a celani költészet geológiai metaforarendszerére és a versek ezen irányból való olvashatóságára többek között Rugási Gyula tanulmánya is felhívja a figyelmet. Vö. RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 67-90.

A *Halálfűga* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a Holokauszt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitágulnak, ugyanaz a jelentés áttevődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért a költemény kapcsán talán nincs értelme specifikumokban gondolkozni sem. Celan lírájának egyik alapélménye valóban a Holokauszt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a Holokauszt azonban semmiképp sem csupán *egyetlen nép Holokausztja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfűga*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen bizonyos bibliaértelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai kereshetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájába, a Holokauszt a második világháborúba, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharába simul, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkire szól – pusztán rajtuk, olvasókon múlik, milyen mértékben halljuk meg, s főleg hogyan értelmezzük e kiáltást.

Maga a tény, hogy a költő anyanyelve a német volt, és habár számos nyelven anyanyelvi szinten tudott, élete végéig szinte kizárólag németül, a zsidó népet legyilkolni akarók anyanyelvén írt, is már magában hordoz bizonyos ellentmondásokat. A kérdést többszörösen árnyalja Celan lehetséges rétegzett kulturális identitása, hiszen a költő Bukovinában⁴⁵, a mai Ukrajna területén született. A *Halálfügában* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*⁴⁶ című verse előlegezi meg.

Bukovina, a táj, ahol Celan született és felnőtt, azonban mégsem kapcsolódik olyan szorosan a Holokauszthoz, mint az ismert koncentrációs táborok helyei, ahogyan azt Kiss Noémi⁴⁷ is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok, a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a Holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes⁴⁸ megállapítása szerint az irodalomban időnként sokkal beszédesebb, többet mondóbb az, ha egy hely nem kerül explicit módon megnevezésre, hanem áttételesen, metaforikus körülírással kerül bemutatásra. Nem a konkrét földrajzi *hely* holléte számít, sokkal inkább az, hogyan nevezzük vagy nem nevezzük meg, illetve milyen asszociációk társulnak hozzá az emberiség kulturális emlékezetében. A hely és annak jelentése közötti viszony egymásnak való megfeleltetésen

⁴⁵ A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd:

KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest, Anonymus, 2003, 20-21.

⁴⁶ Immanuel Weissglas versének szövegét lásd:

Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit, Gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

⁴⁷ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18-29.

⁴⁸ Roland BARTHES, *A régi retorika*, in *Az irodalom elméletei III*, Jelenkor, Pécs, 1997. ford. SZIGETI Csaba, 67-178.

alapszik, azaz metaforán.⁴⁹ Habár a KZ-líra klasszikus színhelye kétségtelenül nem Bukovina, akkor is Csernovic volt az a város, ahol Paul Celan született és felnőtt, mely korábban az Osztrák-Magyar Monarchiához, majd Romániához, végül Ukrajnához tartozott. Már ebből az apró, látszólag elhanyagolható történelmi tényből is kiderülhet, milyen sokféle kultúra és sokféle identitás keveredhetett egy Csernovicban született, zsidó családból származó, egyébként nem mellékesen német anyanyelvű költőben. Mint ahogyan arra a Kiss Noémi Celan-könyvében idézett Krasztev Péter⁵⁰ is rámutat, Csernovic a XX. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna, a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

Ilyen, kulturálisan sokszínű közegből indult ki tehát az, amit ma Celan-lírának szokás nevezni. A zsidó gyökerek mellett ott találjuk a német, az orosz-ukrán és a román hagyományokat is, melyek egymással is keverednek, egymással is interakciót folytatnak bárki életében, aki e területről származik. Ehhez társult még, hogy Celan a világháború után emigrációban, Párizsban élt és alkotott egészen haláláig.

Celan korai recepciója még kétségtelenül szinte csak és kizárólag a Holokauszthoz és a zsidó kultúrához kapcsolja a költő életművét⁵¹, értelmezése csak később, halála után, a 80-90-es évek tájékán vált valamivel egyetemesebbé. Később persze a szerző csernovici és bukovinai származása, és az ebből eredő esetleges komplex kulturális identitás is az elemzések középpontjába került.⁵² Winfried Menninghaus⁵³ úgy véli, a

⁴⁹ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18.

⁵⁰ KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovci*, in uő, *Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997, 171-176.

⁵¹ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 25.

⁵² A kérdésről részletesebben lásd:

Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*, Merkur, 1999/3-4. 345-357.

⁵³ Winfried MENNINGHAUS, i. m.

költő csernovici származásának vizsgálata ugyancsak azért maradt sokáig figyelmen kívül, mert a bukovinai régió egyáltalán nem volt a Holokauszt központja, a celani életművet a zsidóság és a Holokauszt kérdéséből kiindulva elemzőknek pedig ez a tényező szinte teljesen elkerülte a figyelmét.

Israel Chalfen⁵⁴, Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan lírájának egyes aspektusait bármilyen aspektusból megértsük, mindenképp szükség van a szerző bizonyos életrajzi tényeinek ismeretére, többek között bukovinai származásának és zsidó identitásának figyelembe vételére. Chalfen ezt úgy nyilatkozza, mint „*Celan földije*”, éppen ezért persze elképzelhető, hogy elemzői-életrajzírói álláspontja valamennyire elfogult. Mindenképpen felvetül a kérdés, hogy Celan lírájának megértéséhez kell-e a költő biográfiájának alapos, vagy legalábbis felszínes ismerete, vagy egyes szövegei annyira egyetemes tartalommal bírhatnak, hogy akár az életrajzi tények figyelmen kívül hagyásával is elemezhetőek?

A kérdésre alighanem nincs egyértelmű válasz, meglátásom szerint azonban talán létezhet egy olyan kompromisszum a két álláspont között, mely szerint egyes szövegek, melyekben nincs konkrét utalás a zsidó identitásra, talán értelmezhetőek az életrajz és a komplex identitás ismerete nélkül is, más szövegek azonban, melyek a zsidó és / vagy keresztény kultúrkör esetleges kevésbé ismert utalásaira, fogalmaira épülnek, megkövetelhetik azt is, hogy az elemző rendelkezzen valamiféle ismerettel a szerző biográfiájáról.

Zsidósága mellett azonban Paul Celan, mint kultúrák között átlépő, mintegy többes, multikulturális identitással rendelkező költő, mindenképpen más irányokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibbolet-motívum, mely a kultúrák, nyelvek,

⁵⁴ Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

Israel Chalfen könyvét idézi: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 41.

identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*⁵⁵ című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész könyvet írt Celan költészetéről, ugyanerre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is, hogy a költő átlép, keresztüljár a kultúrák között, önmagának azonban nincs valódi hazája, így egyszerre érezheti otthon magát mindenütt és sehol.

Kiss Noémi ugyanennek kapcsán kitér Celan másik viszonylag ismert, *Huhediblu*⁵⁶ című versére is. A verset ugyancsak nem idézem teljes szövegében és nem elemzem részletesebben, hiszen úgy gondolom, Kiss Noémi fordítása és elemzése teljes mértékben megfelelő, azt talán Celan zsidó identitásának vizsgálata kapcsán mégiscsak érdemes megjegyezni, hogy a *huhediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pszeudo-héber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Idézésre kerül például Appolinaire, Verlaine vagy Mandelstam, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelő. A Celan által megidézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím zsidó identitásra utaló referenciaként is érthető, de megint csak megjelenik Celan költészetének egyik jellegzetes vonása – a megszólalásmódok, motívumok, kultúrák ötvözése.

Persze vizsgálható Celan lírája csak és kizárólag a zsidóság aspektusának nézőpontjából. Példának okáért Bacsó Béla⁵⁷ és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átűtő erővel.

Celannak persze számos olyan verse van a jól ismert *Halálfügán* túl, amelyről elmondható, hogy tulajdonképp a *zsidóságról*, annak

⁵⁵ Vö. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.

⁵⁶ A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 95-97.

⁵⁷ BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63-67.

ellentmondásairól szól, vagy legalábbis számos olyan utalást tartalmaz, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a zsidó vallásban és kultúrkörben való valamilyen mértékű jártasság, és semmiképp sem árt ismerni azt a tényt, hogy a vers szerzője bírt valamiféle zsidó identitással.

A jelen keretek között először a még a költői életművének korai szakaszához sorolható, ugyancsak kiterjedt recepcióval rendelkező *Tenebrae* című szöveg rövid értelmezésére tennék kísérletet, majd áttérnék a celani oeuvre néhány sokkal későbbi, érettebb darabjára, példaként kiragadva azokat a szerző életművéből, annak bizonyítására, hogy Celan költészetének vizsgálatakor a zsidó identitás figyelembevétele a megértés elengedhetetlen, de talán nem kizárólagos feltétele.

Kísérlet a Tenebrae című vers értelmezésére

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

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

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,
egymásba marva, mintha
mindőnk teste a te
tested volna, Uram.

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni

nach Mulde und Maar.

katlanra, vályúra.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Az itatóra, uram.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Es glänzte.

Csillogott.

Es warf uns dein Bild in die
Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so
offen und leer, Herr.

A te képedet verte szemünkbe,
Uram.
Nyitva s üres a szem, a száj,
Uram.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im
Blut war, Herr.

Ittunk, Uram.
A vért és a képet a vérben,
Uram.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.⁵⁸

Nehéz helyzetben van az az olvasó, aki valami újat akar állítani a fenti versről. A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó⁵⁹, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek

⁵⁸ A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 36.

A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

⁵⁹ A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.⁶⁰ A menetelő, megalázott, egymás húsába maró emberek csoportja Istent szólítja meg, azonban e csoport tagjai nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (Maar), vályúra (Mulde) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktalan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a *natúr*ába. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy sokkal inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez. Még az sem egészen bizonyos, hogy a két értelmezés kizárja egymást.

Vajda Károly a *Tenebrae*t elemző tanulmányában végigkíséri a vers exegézistörténetét, s felhívja rá a figyelmet, hogy többek között Otto Pöggeler visszaemlékezéseiből tudhatjuk: Celan katolikus felesége, Gisèle de Lestrange és rokonsága révén részt vett egyszer a nagypénteki virrasztás éjszaki istentiszteletének azon mozzanatában, melyet *officium tenebrarum*nak hívnak – a szertartás lényege, hogy az összegyűlt hívek egy-egy zsoltár elmondása után mindig eloltanak egy-egy gyertyát a templomban, s ezt addig ismétlik, míg a helyiségben be nem áll a teljes sötétség.⁶¹ Vajda továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy Gadamer értelmezésben a versben a jelen és múlt idejű történelmi és vallási tapasztalat egyaránt jelen van, a *te tested* szókapcsolat pedig olvasatában

⁶⁰ Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

⁶¹ VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100-116.

Vajda Károly tanulmányában Otto Pöggeler alábbi szövegét idézi: Otto PÖGGELER, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986, 133; 405.

egyértelműen a megfeszített Krisztus testére utal, tehát mindenképpen a keresztény, krisztológizáló interpretáció mellett foglal állást.⁶² Ugyancsak

Vajda Károly értelmezéstörténeti vázlatát tovább követve talán érdemes megjegyeznünk, hogy a *Tenebrae* egyik magyar értelmezője, Lichtmann Tamás egy előadásában, melyet Pilinszky és Celan kapcsolatának szentelt, megjegyzi, hogy Celan többek között a költészet erején keresztül kerül meg az elnémulás veszélyét, s számára a nyelv nem csupán a kommunikáció közvetítő közege, hanem egyúttal maga is létmód és kizárólagos valóság.⁶³ A *Tenebrae* című Celan-vers nyelv-valósága által megteremtheti annak lehetőségét is, hogy a XX. század legborzalmasabb történelmi eseménysorozatát mitopoétikai alakzatok mentén helyezték el a kortárs befogadók, egyúttal átlépve a megváltás, a remény horizontjába.⁶⁴

A vályú vizében, melyből a menetelő embercsoport iszik, felsejlik isten képe (*Bild*), s éppen annak *kép* jellege az, melyet a szöveg hangsúlyoz. *Isten képe* semmiképpen nem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredeti alapján nem állapítható meg egyértelműen, vajon a vér az emberek vére, melyet Isten, talán Ószövetség bosszúálló-büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Amennyiben ugyancsak Vajda Károly értelmezéséhez kanyarodunk vissza, a szerző kifejti, hogy megítélése szerint a vers azt mondja, hogy nem az Úr vérét ontották ki, tehát Gadamer krisztológizáló olvasatával szembehelyezkedve *az Úr ontotta mások vérét*, a vér tehát semmiképpen

⁶² VAJDA Károly, i. m. 104-105.

⁶³ Vö. LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Weltskandals und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von). Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995, 96.

Idézi: VAJDA Károly, i. m. 105.

⁶⁴ VAJDA Károly, i. m.

sem azonos Jézus az emberiség bocsánatára kiontott vérével.⁶⁵ Bármelyik értelmezés mellett foglalunk is állást, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva pedig egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt és érthető lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a Holokauszt borzalmai után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi, hiszen éppen a visszájára fordul. E problémakör mélyebb megértéséhez ugyancsak Vajda Károly alapos interpretációja adhat a számunkra támpontot. A blaszfémia, az istenkáromlás ugyanis, bár a Celan-irodalom számos képviselője egyértelműen emellett az olvasat mellett foglal állást, ebben a kontextusban, ebben a versszövegben korántsem egyértelmű. A keresztény hagyomány mellett a zsidó vallási tradíciót is mélyebben bevonva a vers értelmezésébe kiemelendő, hogy Talmud egyik szerzője, Jochánmán rabbi szerint Isten maga is imádkozik, mégpedig önmagához, éppen azért, hogy irgalma győzedelmeskedjen a bűnös emberek iránti haragja és ítélkezni akarása felett, ez pedig a zsidó vallási hagyomány egyik megkerülhetetlen motívuma, még akkor is, ha a versben megfogalmazódó fenyegető hangvételi felszólítás talán első olvasásra feszegeti is az istenkáromlás határait. Az imából, mint a nyelv speciális használatából fakad a költeményben megfogalmazott *közelség* Isten és ember között.⁶⁶ Az istenkáromlás ténye bibliai alapokon tehát ebből az irányból olvasva nem igazolható teljes mértékben, sőt, adott esetben még meg is cáfolható.

A vers többes szám első személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális(abb) olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a Holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel

⁶⁵ VAJDA Károly, i. m. 106.

⁶⁶ VAJDA Károly, i. m. 112-113.

is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben pedig elégtételt követel Istentől.⁶⁷ Ebben az esetben indokolhatónak tűnhet, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest⁶⁸ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.⁶⁹ A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. Isten a versben hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Ha Isten maga annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje, akkor megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a

⁶⁷ Többek között Michael Lackey az, aki Paul Celan költészetét a teológia nyílt bírálataként olvassa, mely olvasat szerint akár maga Isten, illetve a benne való hit is felelőssé tehető a Holokausztért, hiszen ha a zsidó nép nem hitt volna feltétlenül az őt elhagyó Istenben, nem kellett volna a Holokauszt elszenvedését sem vállalni. Lackey ezen álláspontját az *Es war Erde in ihnen* kezdetű Celan-vers elemzése kapcsán fogalmazza meg. Vö. Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, in *Monatshefte*, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

⁶⁸ Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 112-117.

⁶⁹ Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfusa felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 103.

káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott esetben cinikusan hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit, ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése és ebből fakadó fenyegető megnyilatkozása ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.⁷⁰

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a Holokausztot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e magukból kifordult, elállatiasodott emberekből álló menet voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó náci német katonáinak menetére utal, de mindenesetre értelmezhető hatalomra törő, vérszomjas emberek csoportjaként is. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ uralásának örült vágyától hajtva⁷¹ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Bábel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének megivása ebben az esetben nem

⁷⁰ Vö. Gadamer *Tenebrae*-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

⁷¹ Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, a világ technikai uralására törő vágy koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér, fenntartva a krisztologizáló olvasat létjogosultságát, ismételten lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnét egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a keresztény liturgai szertartásával, a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, s lényege szerint nem más, mint a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszájukra fordulnak, e térben pedig, ahol az ember Isten fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel a Teremtőt, talán nincs is többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.⁷² Isten eszerint az olvasat szerint nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképessége, maga az isteni minősége az, ami megkérdőjeleződik.

Persze a megválthatatlanság sem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le a megváltás lehetőségéről, hiszen, miként azt fentebb már említettük, Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.⁷³ Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az

⁷² A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoltárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek*. 179-185.

⁷³ Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás lehetőségének foszlányai. Isten áldással fordul az emberhez, s ilyenkor maga is meghajtja a térdét.⁷⁴ Többek között a *Tenebrae* nyolcadik versszaka az, mely rájátszik a *Teremtés* könyvére, amelynek állítása szerint az ember nem más, mint Isten képmása. A vers sugalmazása szerint talán éppen ez a kép az, amely a vér által visszatükrözött arcok eltorzult vonásaiban szétfűződik, hiszen a Bibliában a vér és a lélek számos helyen szinonim kifejezések, többek között ezért tilos a zsidó vallás követői számára az emberi vér fogyasztása, a versben az üzött, állati szintre degradálódó emberek csoportja ellenben vért iszik, ezáltal súlyos szentségtörést követve el.⁷⁵ A Holokauszt elszenvedett traumája, az értelmetlen halált halt emberek áldozata azonban talán még ez alól is felmentést adhat. Vajda Károly értelmezését követve Celan verse a poliszémia, a jelentésrétegek párhuzamos jelenléte által leszámol a közhelyekkel, s éppen a *Tenebrae* többértelműsége az, mely által a lírai beszélőként megnyilatkozó, méltóságát veszített, elállatiasodott embercsoport talán vissza is kaphatja ember mivoltát, méltóságát, hisz Isten közel van hozzájuk, több értelemben is – az ember váratlan módon éppen azáltal nyeri vissza emberségét, hogy az önmagából való kivetkőzöttség állapotában átélt szenvedésen keresztül az emberiség bűneiért és megváltásáért szenvedő Istenhez hasonlatossá válik. A *közelség* a lehető legkomplexebb értelmet nyeri el a vers elejétől a végéig, Isten pedig nem a történelmet mozgató erő birtokosaként, hanem maga is a népirtás által bekövetkező szenvedés részesévé váló, az emberrel szövetséget kötő

⁷⁴ Tanulmányában Vajda Károly ezen állítás alátámasztására számos zsoltárt, bibliai szöveghelyet idéz.

⁷⁵ Vajda Károly felhívja rá a figyelmet, hogy a zsidó történetírás éppen a *holocaustum* kifejezés vallásos konnotációi miatt (a szó eredeti jelentése: Isten kiengesztelésére szánt égőáldozat) vonakodik a *Holokauszt* kifejezés használatától, s használja helyette inkább a *Soá* bibliai kifejezést, mely hirtelen végbemenő, maga után pusztaságot, kopárságot hagyó kataklizmát jelent. Vö. VAJDA Károly, i. m. 113.

Istenként jelenik meg, aki paradox módon maga is áldozatot mutat be.⁷⁶ Az egymásnak látszólag radikálisan ellentmondó olvasatok, az első olvasásra szégyenletesnek ható blaszfémia és az emberhez még e ponton is szükségszerűen irgalmas Isten képe nem kizárják, sokkal inkább kiegészítik egymást, az ima, a visszájára fordított zsoltár pedig talán egyszerre olvasható vád- és védőbeszédként.

EINMAL,

da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachtlang,
wirklich.

Eins und Unendlich,
vernichtet,
ichten.
Licht war. Rettung.

EGYSZER

hallottam őt,
a világot mosta,
láthatatlanul, egész éjjel,
valósan.

Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.
Fény volt. (Meg)menekülés.⁷⁷

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.⁷⁸ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (er) nem másra, mint

⁷⁶ VAJDA Károly, i. m. 114-116.

⁷⁷ A verset saját fordításomban közlöm (K. B.) A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

⁷⁸ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

magára Istenre utal.⁷⁹ A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *hallotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (*nachtlang*) tartott, illetve mindenképp *valós* (*wirklich*) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (*ichen – ichten*). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben *ichten* ige feltehetőleg arra utal, hogy az egy(es) (*Eins*) és a végtelen (*Unendlich*) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés voltaképpen nem teljes megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán a kiválasztott szerepében tűnik fel, hiszen ő az, aki birtokába kerül egynek és a végtelennek, *akivé* ez a bizonyos egy és végtelen *átsemmisülnek*. A vers záróképe csupán annyi, hogy a költői beszélő *fényt* látott, majd (*meg*)*menekülést*. Az eredeti német szövegben olvasható *Rettung* főnév nem egészen azonos a bibliai értelemben vett *megváltással* (*Erlösung*), azonban mindenképp rokonértelmű vele, a *retten* (*megmenteni*) igéből képzett főnév szótári alakja szerint *menekülést*, *szabadulást*, *segítséget*, *mentséget* jelent, e megmenekülés, megmentés pedig minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azzal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten – ichten – Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (*én*) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozatala által Celan egy

⁷⁹ Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (Herr) megnevezés helyett az Ő (Er) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelvek, szóképzési rendszerük valamennyire hasonló.⁸⁰ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelvnek a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben feltételezzük, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonlatos emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszéli el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosatott*, bűnei elvétettek, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.⁸¹ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek

⁸⁰ Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75, 71.

⁸¹ Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (el)beszélő nem mást, mint egy álmodót beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. Lásd: BARTÓK Imre, i. m. 133.

ellenére lehet a maga módján *valós* (*wirklich*) tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

A szövegből kiolvasható istenkép egy olyan Isten képe, aki talán álmot bocsát a költőre, s ebben az álomban láttatja vele azt a jövőbeli, utópisztikus állapotot, amikor a János jelenéseiben vázolt végítélet után kigyúl a fény, a világ *megmosatik* bűneitől, felgyúl az isteni fény, és az emberek számára lehetségessé válik az addigi vétkeiktől való *megszabadulás* (*Rettung*), tehát lényegében végbe megy a megváltás. Habár a költő mindezt elbeszéli olvasóinak, mint valamiféle múltban megélt tapasztalatot, nem elképzelhetetlen, hogy mindez egyfajta jövőre vonatkozó látomás volt. Isten volt az, aki mindezt megmutatta neki, láthatóvá tette számára, a vers, mint kinyilatkoztatás által pedig talán a többi ember számára is. Múlt és jövő megkülönböztetése talán azért sem feltétlenül szükségszerű, mert a zsidó-keresztény kultúrkör Istene számára az idő múlt-jelen-jövő trichotómiája *nem-létezik*. Az idő linearitása, a múltból a jövő felé tartás feltételezése emberi kategória, Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló⁸², hiszen a Teremtő maga örökkévaló. Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könyörületes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

⁸² Vö. Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József

A vonatkozó részeket lásd online: <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm#188>

NAH, IM AORTENBOGEN,

im Hellblut:

das Hellwort.

Mutter Rahel

weint nicht mehr.

Rübergetragen

alles Geweinte.

Still, in den Kranzarterien,

unumschnürt,

Ziw, jenes Licht.

KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,

vérragyogásban:

a ragyogó szó.

Ráhel anya

nem sír többé.

Keresztülvitték

az elsiratottak között. /

Keresztülvittek mindent,

amit elsirattak.

Némán, a szívtartériákban,

megkötözetlenül:

Civ, a fényesség.⁸³

A Nah, im Aortenbogen – Közel, az aortaívben kezdetű kései Celan-vers két olyan motívummal indít, melyek Paul Celan költészetének meghatározó elementumai – ezek pedig a szív és a szó. Az aortán átfolyó vér ragyogásában mintha a szó ragyogna fel – feltehetőleg szent szó, isteni szó.

A következő strófában explicit bibliai utalás kerül a versbe – Ráhel, Jákob felesége, József és Benjámín anyja, az Ószövetség egyik emblematisztikus nőalakja, a zsidó nép egyik ősanja. Azonban *Ráhel anya* (Celan valószínűleg rájátszik a Ráhel név eredeti, héber jelentésére is, hiszen a szó valaha *nőstény bárányt, anyajuhot* jelentett) nem sír többé, hiszen *keresztülvitték az elsiratottak között* – a fragmentált szintaxist használó versszöveg egy másik értelmezési lehetőség szerint *át- / keresztülvittek mindent, amit elsirattak*, ebben az esetben pedig az elsiratott *dolgok* referenciája igencsak bizonytalan. Talán úgy is interpretálhatjuk a szöveget, hogy talán Ráhel anya immár maga is halott, azaz az elsiratottak,

⁸³ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.) A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

a halottak köré került, de persze az az értelmezés is megengedett, hogy miután látta azokat, akiket / amiket már elsirattak, sőt, *átvitték / keresztülvitték* őket *valahová* (a túlvilágra kerültek?), az elvesztésükbe végül beletörődik és többé nem siratja őket.

A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ, a fényesség*. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének, megtestesülésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létét.⁸⁴

A vers három kulcsmotívuma megítélésem szerint a szív, Ráhel anyja, és *Civ*, az isteni fényesség. De vajon milyen kapcsolat fedezhető fel e három elementum között? A vers kezdetén és végén megjelenő aorta és artéria lehet akár magának Ráhel anyának a szíve is – e költői világban a vérkeringés, a ciklikusság válik meghatározóvá. Ráhel anyja nem sír, sirat többé, miután keresztülvitték / körbehordozták az elsiratottak között, és akár egyé vált velük, akár csak látta őket, szembesült velük, de akkor is békesség lett úrrá rajta. A szívben kigyúl az isteni fényesség, melyen keresztül Isten talán magához emeli a zaklatott lelkű, hányatott sorsú embert, legyen az akár a Biblia egyik emblematis asszonyalakja, akár a zsidó nép, akár az ember általában. *Civ, a fényesség* talán magával a vérragyogásban megjelenő ragyogó szóval azonos, Isten tehát ezen keresztül nyilatkoztatja ki jelenlétét, egyúttal elhozva a megnyugvás, a megváltás lehetőségét.

Celan költészetére jellemző módon itt is megjelenik a nyelvek, nevezetesen a német és a héber nyelv közti átlépés játéka, végbemegy a *lélegzetváltás*, hiszen a szöveg intertextuálisan egy jiddis, tehát a német és a héber között álló nyelven íródott szövegre utal, nevezetesen egy régi, 1919-es jiddis altatódalra:

⁸⁴ Celan minden bizonnyal Scholem vagy Martin Buber munkái alapján ismerhette e zsidó misztikában használatos terminust.

„Vet di mamme Rokhl veynen
Vet Meskieh nit mer kenen
Dos geveyn aribetrogn.’

E három sort egyébként maga Celan is lejegyezte, mégpedig Gerschom Scholem Isten anyaszerű, női megnyilvánulási formáját, a *Sekhinát* tárgyaló könyvének Ráhelről alakját értelmező része egyik oldalának aljára.⁸⁵ A jiddis szöveg körülbelüli magyar fordítása valahogy így hangzik:

„Ráhel anya sírni kezd
a Messiás nem bír tovább
távol maradni e siralomtól.”

Ezen, a verssel szoros intertextuális kapcsolatban álló sorok alapján túlzás volna-e azt feltételezni, hogy a fenti versből kiolvasható egyfajta megváltásvágy, vagy a megváltás előrevetítése? Az isteni fényesség mindenképpen Isten saját, pozitív, reménykeltő megnyilatkozása. A szív pedig az a hely, ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten mindenképp *lakozik, jelen van*. Ha pedig a szívben, a ciklikus vérkeringés központjában kigyúl az isteni jelenlétet jelölő fénysugár, az már egy lépés lehet a megváltás felé. Ráhel anya talán azért nem sír többé, mert minden viszontagság után felsejlik a Messiás eljövetele, a megváltás reménye.

Akár Auschwitz, akár csupán általában a zsidó nép és az emberiség tragédiái után, de egy-egy Celan-versben, e költészet általában nyomasztó, lidércnyomásszerű, olykor világvégi tájai ellenére időnként mintha felvillanna az optimizmus, a megváltás lehetőségében való hit is. E megváltás persze történhet sokféle módon, hiszen már semmi sem ugyanaz, mint a trauma eseményei előtt volt – ám *Civ*, az isteni fényesség akkor is

⁸⁵ John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 238.

jelen lehet az emberi szívben, és amíg ott fényeskedik, zsidó és nem-zsidó embereknek egyaránt reményt adhat a megváltásra.

DU MIT DER FINSTERZWILLE,
du mit dem Stein:

Es ist Überabend,
ich leuchte hinter mir selbst.
Hol mich runter,
mach mit uns
Ernst.

TE A SÖTÉTSÉGPARTITYÁVAL,
te a kővel:

Örök éj van,
világítok önmagam mögött.
Teríts le gyorsan,
komolyodjunk
meg végre.⁸⁶

A fenti vers a *Schneepart – Hószólam* című kötetben került jelent meg, 1971-ben, Celan halála után. A szöveg elején azonnal megjelenő megszólítás, mint Celan kései verseinek többségénél, meglehetősen megnehezíti az interpretációt. Nem tudni, a lírai beszélő kit szólít meg, ki az a körülírhatatlan valaki, aki ott áll a vers terében a „sötétségparittyá”-val és a „kő”-vel, ki az, akinek le kellene terítenie a lírai beszélőt.

A parittyá és a kő szimbolikája azonban minden bizonnyal nyilvánvaló – eszünkbe idézheti az Ószövetséget, azon belül is Dávid és Góliát történetét. Ez pedig egyértelműen a zsidó-keresztény kultúrkör bevonódása a vers világába – de vajon a bibliai Dávid király volna az, akinél *sötétségparittyá* és kő van, a megszólaló lírai beszélő pedig szimbolikusan Góliát?

Aligha dönthető el egyértelműen, mit is akar megfogalmazni ez a mindössze néhány soros, enigmatikus költemény, annyi azonban szinte

⁸⁶ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

biztos, hogy valamilyen módon Dávid és Góliát bibliai története idéződik meg, kerül újrafogalmazásra, újramesélésre a vers szövegében.

Azonban szó sincs többé küzdelemről – a parittyá anyaga is maga a *sötétség*, a lírai beszélő / Góliát megszemélyesítője azt kéri a feltehetőleg a sötétségből kibontakozó, kezében is sötétségből készült parittyát tartó alaknak, hogy végezzen végre vele, forduljon végre komolyra a beszélő szerint látszólag nevetséges, ironikus helyzet.

A viszonyok teljesen a visszájukra fordulnak – Góliát köztudottan nem zsidó, hanem filiszteus nemzetiségű, egy a zsidó nép ellen törő másik nép fia, és aki egy ifjú izraelita hős, Izrael későbbi királya által győzetett le. Itt azonban mintha nem a homályból kibontakozó, a sötétséget megtestesítő alak lenne a pozitív figura – persze nem tudhatjuk azt sem, a megszólaló, megtört, leterítését is szinte líraiatlan tömörséggel, hermetizmussal megfogalmazó beszélő mennyire *pozitív* figura, illetve mennyire van még értelme ennek a kategóriának a baljós, lidércnyomásszerű tájakon játszódo kései Celan-versekben.

Az egyetlen referenciális pont, ami a verset a valósághoz, az európai / emberi kultúrához köti, az a parittyá és a kő, illetve az általa való leterítés, leterítettetés szimbolikája. Ha feltételezzük, hogy a Holokauszt és a világháború után szinte minden a visszájára fordul, az is elképzelhető, hogy Góliát harc nélkül, önként kéri saját leterítését, azaz elpusztítását. Ha pedig minden inverz módon, önmagából szemantikai értelemben kifordultan jelenik meg, akkor még az is elképzelhető, hogy Góliát a *zsidó*, és éppen Dávid, egyfajta ellen-Dávid az, aki a zsidó népre tör a sötétségből kibontakozva, sötétségből való fegyverekkel. A zsidó népet megtestesítő költői beszélő, ez az ellen-Góliát azonban nem harcol, hiszen már megszokta üldöztetését – nem ellenáll a halálnak, inkább egyfajta cinikus kiállással kéri a felbukkanó fenyegető árnyalakot, hogy legyen végre vége, terítse le végre valahára.

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „örök éj”-ben, a körülötte gyülekvő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga

mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos *te* a sötétségből való parittyával és kövel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlélte, azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos, meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője, akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, emelt fővel adja meg magát a sorsának.

Akár a zsidósors, akár az általános emberi végzet beteljesülése ez, mindenképpen mintha szükségszerű lenne. Celan lírai beszélője azonban elébe megy a *sötétségparittyának* és a kőnek, hacsak nem ő maga *hívja* magához a sötétségből való, metaforikus ítéletvégrehajtót, aki elől már esze ágában sincs többé menekülnie.

MANDELNDE, die du nur
halbsprachst,
doch durchzittert vom
Keim her,
dich
liess ich warten,
dich.

Und war
noch nicht
entäugt,
noch unverdornt im
Gestirn
des Lieds, das beginnt:

MANDULÁSODÓ, te csupán
félíg beszélő,
a gócból kitörve átremegtél
mindenen,
téged
várattalak meg,
téged.

Nem
volt(am) még
megvakítva,
megfosztva töviskoronámtól a
dal csillagzatában mely
kezdetét veszi:

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan vers 1973-ban, a *Zeitgehöft* kötetben, a szerző halála után került publikálásra. A *Mandelnde* szó feltehetőleg neologizmus, körülbelül *mandulásodót* jelenthet, mint a nyilvánvalóan szemantikailag nem egészen pontos fordításban, azonban a tö utalhat akár az orosz költőre, Oszip Mandelstamra is, aki, mint az köztudott, Celan lírájára számos más szerzővel egyetemben mély hatást gyakorolt. Hangsúlyozandó persze, hogy a megszólított *Mandelnde* nőnemű alak, ez persze még mindig nem zárja ki a Mandelstamra történő utalást. Elképzelhetőnek látszik az is, hogy e vers megszólítottja – paradox módon – nem más, mint maga Isten. Először is hangsúlyozandó, hogy Celan lírájában számtalan helyen megjelenik egy körülhatárolhatatlan, imaginárius nőalak (?), *aki* számos elemző szerint azonosítható akár a költő meggyilkolt édesanyjával, akár egy sosem létezett, ám vágyott lánytestvérrel, sőt, hímnemű és nőnemű megszólítottak alakjai olykor körülhatárolhatatlanul egymásba folynak, úgy akár paradox módon e nőnemű melléknévi igenév is valóban utalhat a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, implikálva a Mandelstamhoz hasonlóvá válást, amely talán egyfajta apoteózist, megistenülést is magában foglal. Mindazonáltal itt a Mandelstam-utaláson túl minden valószínűség szerint a beszélő Istent szólítja meg, a megszólítás nőnemű alakja pedig azzal magyarázható, hogy a zsidó misztika hagyományában, melyet Celan többek között Martin Buber közvetítése révén jól ismert, létezik Istennek egy nőnemű / feminin megtestesülése, a *Sekhinah*, mely megtestesülés Isten anyához és / vagy szerető nővérhez hasonlóan óvja, emeli magához embert.

Ezzel együtt persze nehéz lenne egyértelműen megállapítani a vers megszólítottjának kilétét – vajon ki az, aki *átremegett* mindenben, s akit a

⁸⁷ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

lírai beszélő megváratott? Mint Celan legtöbb kései versében, a megszólított személy kilétére valószínűleg nincs egyértelmű válasz. Feltételezhetünk egy képzeletbeli megszólítottat, akinek személye tulajdonképpen nem is lényeges, de szó lehet akár önmegszólításról is. A második strófában a *war* utalhat akár a beszélőre magára (*ich war...*), de akár egy ismeretlen harmadikra is – a megfeszítettségről eszünkbe juthat akár maga Jézus is, a dal csillagzatának említése után pedig egy héber szó következik: *Hachnissini*, s itt találunk véleményem szerint egyértelmű utalást a költő / lírai beszélő zsidó identitására. Az idézett szó jelentése kb. „bocsáss be minket, hozz be minket”, és nem más, mint egy 1905-ös zsidó vers és egyúttal műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik, az első héber nyelven író modern költő.

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választott Celan költeménye zárósortául, illetve pontosan milyen közönségnek / befogadónak is szánta azt, hiszen lábjegyzet vagy szótár nélkül igen nehéz rájönni, hogy a *Hachnissini* héberül annyit tesz, *bocsáss be*, és feltehetőleg csak egy szűk, zsidó identitással bíró vagy a zsidó kultúrkörben járatos réteg számára érthető, azt pedig feltehetőleg még kevesebben tudják, hogy Chaim Bialik szerzeményének kezdősoráról lehet szó.

A *bocsáss be* azonban utalhat a mennybe történő bebocsáttatásra, így a *Hachnissini* sor megszólítottja feltehetőleg Isten, aki talán nem csupán a zsidók ószövetségi, de minden ember istene is egy személyben.

Lehetséges persze, hogy a versben megszólaló dal a zsidók nevében kér bebocsáttatást a mennyekbe, az elszenvedett évszázados gyötrelmekért, meghurcoltatásokért, a Holokausztért és mindazért cserébe, amivel zsidó identitással, vagy akár csak zsidó felmenőkkel bíró embereknek az esetek többségében önkéntelenül kellett szembenézniük. Akárhogyan is, akárkinek is szól a *Hachnissini* kezdetű dal, akár az egész emberiségért, akár csupán a zsidóságért, vagy csupán az alkotókért, a költőkért, mindenképpen *felhangzik* valahol, ahol igény támad a megváltásra, a bebocsáttatásra – bebocsáttatásra onnét, ahol a borzalmas események lezajlottak.

Bebocsáttatásra, elbocsáttatásra az emberi létezés korlátai közül, valahová, ahol végre létezhet remény az újrakezdésre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetetlenné váló létezés megszűnésére.

DIE GLUT

zählte uns zusammen,
im Eselschrei vor
Absoloms Grab, auch hier,

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufts?

Am nächsten der Tore tut sich
nichts auf,
über dich, Offene, trag ich zu
mir.

A HŐSÉG

összead minket
számárbógés közepette
Absalom sírjánál, még itt is,

a Gecsemáné, amott,
körbevéve, vajon
ki fölé tornyosul?

A legközelebbi kapunál nem
tárul fel semmi,
magadon keresztül, nyitott,
tmagamhoz emellek.⁸⁸

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja⁸⁹ és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség

⁸⁸ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

⁸⁹ A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecstelenítését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hőiesen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen

az Újszövetség emblematikus helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

Nem elfelejtendő az sem, hogy míg a Biblia hagyományos értelmezései szerint Salamon csupán *ember* volt, addig Jézus a *testet öltött Isten*, aki csak a kereszten, az emberiség bűneinek elvételéért vált emberré és halt emberi halált. A zsidó és a keresztény hagyomány itt mintha keveredni látszana, habár az Ószövetség és Salamon nem csupán a zsidó, de az abból később kialakult keresztény vallásnak is fontos pillérei.

A vers további részében megjelenő *legközelebbi kapu* Jeruzsálem városának az a kapuja, ahol a zsidó vallás szerint a Messiás majd belép – Jézus tehát nem maga volt a Messiás, csupán egy próféta ahogyan azt a zsidó vallás követői a kereszténységtől eltérően mai napig gondolják? S a Gecsemáné-kert vajon *ki fölé tornyosul*? Különböző teológiai hagyományok látszanak keveredni e néhány sor enigmatikus költői világában, mely maga is utalhat arra a feltevésre, hogy zsidónak lenni a Holokauszt után gyökeresen mást jelent, mint annak előtte – nem csupán egy vallásról vagy kulturális identitásról van szó, melyet bizonyos emberek születésük vagy választásuk révén követnek, sokkal inkább egyfajta emberi sorsról, küldetésről.

A legközelebbi kapunál nem táru fel semmi – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha történik is, tehát nem a Messiás eljövetelén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatározhatatlan marad. Sejtéseink lehetnek azonban, hogy a költői beszélő hangja az utolsó sorban talán átfolyik egy másik, rajta túli hangba –

elvesztette a fiát, ezért nagy, mauzóleumszerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16-18.

mégpedig Isten hangjába. Ki volna más, aki képes lenne magához emelni a kiválasztottat? Megjegyzendő persze, hogy a német *Offene* nem egészen kiválasztottat, sokkal inkább *nyitottat*, Isten szavát meghallani képes embert jelenthet – ily módon tehát mindenki lehet kiválasztott, nem kell feltétlenül prófétai értelemben vett elhivatásra gondolni. A folyamat, ahogyan Isten magához emeli a megszólítottat, *über dich – önmagad által, önmagadon keresztül* történik, azaz nem kell többé transzcendens értelemben vett megváltást, a Megváltó eljövetelet várni – a megváltás, az Istenhez való felemelkedés talán önmagunkon keresztül, önmagunk lelki tisztaságán és békéjén, Isten szavának meghallásán, *Offene*-vé, *nyitottá* váláson keresztül is elérhető. Az ószövetségi és újszövetségi, zsidó és keresztény helyszínek, motívumok kavalkádjában talán már nem is számít, ki milyen vallású, zsidó vagy keresztény, hívő vagy vallástalan – kései versében Celan, mintegy menekülésül, talán azt sugallja, hogy mint végső fogódzó, a megváltás, az Istenhez való felemelkedés, a bűnös emberi létezésből való kitörés talán mégis, minden ellenére elérhető. E megváltást, felemelkedést azonban csak önmagunkon keresztül, saját lelki megtisztulásunk útján érhetjük el, ám egy teljesen transzcendenciamentes világban már önmagában ez is képes reményt adni.

DAS LEUCHTEN, ja jenes, das
 Abu Tor
 auf uns zureiten sah, als wir
 ineinander verwaisten, vor
 Leben,
 nicht nur von den
 Handwurzeln her –:

eine Goldboje, aus
 Tempeltiefen,

A RAGYOGÁS, igen, ezt látta
 Abu Tor,
 felénk lovagolt, amint
 egymásba árvultunk, az élet
 előtt,
 nem csupán a gyökereket
 megragadó kezekkel –:

egy aranybója,
 templommélyiségekből,

mass die Gefahr aus, die uns
still unterlag.

megmérte / jelezte a veszélyt,
mely némán ott hevert alattunk
/ megadta magát nekünk.⁹⁰

A fent idézett költemény szintén a *Zeitgehöft – Időudvar* kötetben jelent meg, immár Celan halála után, 1976-ban. A vers *ragyogással*, fényjelenséggel indít, majd a költői világ helyszíne konkretizálódik – Abu Tor nem más, mint egy zsidó-arab szomszédsági terület és település Kelet-Jeruzsálemben, a városfalakon kívül, mely az 1948-as izraeli-arab háború egyik helyszínére, a senkiföldjére néz, ez a terület, a senkiföldje pedig a régi zsidó hagyomány szerint nem más, mint a Gyehenna, Énnom völgye, a Bibliában a pokollal is azonosított kultikus hely, ahol az ókorban először áldozati kegyhely működött, később itt kapott helyet Jeruzsálem szemét- és halottégető telepe, s vált a völgy állandóan égő tüzeivel a pusztulás, a kárhozat szimbólumává. Abu Tor, a történelmi személy, akiről a terület a nevét kapta, egyébként Szaladin szultán, a Szentföldet a középkorban meghódító szeldzsuk törökök uralkodójának jóbarátja volt, azaz a ma ilyen néven ismert terület és település egy iszlám vallású történelmi személyről kapta a nevét – ily módon pedig még egy kultúra, még egy világvallás, az Iszlám is bevonódik a vers világába.

De ki is az, aki a többes szám első személyben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvultak* ott, *az élet előtt*? Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés előtti ősállapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárvult, de ha teremtésekor rögtön nem is, de az ősbűn elkövetésekor mindenképp. Az egymásba árvulás lehet Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvaság is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A

⁹⁰ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

gyökereket megragadó kezek jelenthetik a zsidó identitáshoz, az ószövetségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést, vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templommélységekből* jelzi az odalent mindvégig meghúzódó, a feltörés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenlétet jelző szimbólum. Ha ennél konkrétabb interpretációra szánjuk el magunkat, úgy azt is megtudhatjuk, hogy az *aranybója* utalhat a Jeruzsálem óvárosában, a közeli Templomhegyen lévő, a lakóépületek közül magasan kiemelkedő Masjid Qubbat As-Sakhrah-mecset aranyszínű kupolájára, mely jól látható Abu Tor településről, s erős napfényben messziről ragyog. Az arany szín fénye, miként a zsidó misztikában, talán e versben is Isten örökkévaló mivoltának jelképe.⁹¹

A néma veszély, mely ott hever *alattunk*, végül megadja magát *nekünk*, a beszélőnek és társának / társainak – *Gefahr, die uns still unterlag* valószínűleg egy olyan eseményre utal, mely a zsidó népet és annak létezését alapjaiban rengette meg. Lehet ez a celani líra alaptapasztalata, a Holokauszt, de lehet csupán a zsidó nép ókori idők óta való folyamatos üldöztetése, melynek a Holokauszt csak egyfajta betetőzése volt. Ám talán megengedhető az az olvasat is, hogy az odalent, a mélységekben rejtőzködő veszély nem csupán a zsidó népre, hanem egyetemesen az egész emberiségre leselkedett, leselkedik, s a zsidó nép pedig csupán ennek szimbolikus megtestesítője – a Holokauszt, mint a második világháború részeseménye, talán szintén értelmezhető egyetemes emberi traumaként is. A világháború nem csupán a zsidóságot, de az egész emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt. De miért és hogyan kerekedik felül a beszélő és a másik e titokzatos veszélyen?

⁹¹ Vö. Otto PÖGGELER, *Mystical elements in Heidegger's thought and Celan's poetry*, in *Word Traces*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 75-109, 94-96.

Úgy vélem, Celan e soraiból kiolvasható nem csupán a konkrét, vallási vagy kulturális értelemben vett, de az egyetemes zsidóság elképzelése is – minden ember Isten kiválasztott népének tagja lehet, az emberiség elkövetett bűneiért azonban szenvedni, vezekelni kell, történelmi, eszmetörténeti és egyéni traumákon át vezet az út az esetleges megváltáshoz.

Nyitott kérdés, Celan, mint életrajzi személy, vajon komolyan hitt-e a megváltás lehetőségében, melynek motívuma kései, nem sokkal halála előtt írt és részben csak utána publikált verseiben időnként megjelenik. Annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés, nem sokkal később bekövetkező öngyilkossága ellenére, a zsidó identitással párhuzamosan kétségtelenül foglalkoztatta. A nyomasztó, képzelet és örület, emberiség és embertelenség határán játszódó celani lírában időnként felbukkan a fény, a megváltás, mint a remény, az újrakezdés lehetősége – az emberen pedig, akár zsidó, akár nem-zsidó, mindenképpen rengeteg múlhat azt illetően, vajon elfogadja-e a történelmi és egyéni traumák utáni újrakezdés lehetőségét. Habár Celan lírájában sokszor tűnhet úgy, hogy *minden elveszett*, néhol mintha mégis felderengene valamiféle reményt adó fény, amely menekülési lehetőség lehet mindaz elől, ami a múltban traumaként, megpróbáltatásként és megaláztatásként érte az emberiséget.

Adorno sokat idézett, provokatív kijelentése, főleg Celan, mint a háború utáni európai líra prominens képviselője életművének ismeretében, mely szerint „Auschwitz után egyszerűen barbárság verset írni”, nyilvánvalóan sem egészen értelmezendő, nem értelmezhető szó szerint. A Holokauszt alapvetően nem más, mint az európai szellemtörténetben bekövetkezett óriási törés, cezúra.⁹² Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan – töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével

⁹² SZÜCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 10.

voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely mindenképpen jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.⁹³

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végtelenségig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.⁹⁴ A művészet dolga, hogy a tanúsítás esztétikája jegyében ellenálljon ennek az eldologiasításának, mely adott esetben emberek lemészárlásában csúcsosodhat ki, és rajta keresztül végre megszólalhasson a szenvedés.⁹⁵

Szűcs Terézia doktori értekezésében Adorno elhíresült kijelentését trópusként értelmezi, melynek lényege szerint a barbárság a modernitás egész kultúrkritikájaként értendő, a „vers” (*Gedicht*) pedig az olyan nyelvi műalkotásra utal, mely hamis illúziókba ringathatja az embert önnön kultúrája magasztosságát illetően, egyúttal megnyugvást hozva a a kultúra olyan borzalmai után, mint amilyen Auschwitz.⁹⁶ A „szabad-e egyáltalán még verset írni Auschwitz után?” kérdést – s ezt később maga Adorno is megteszi – még radikálisabban úgy is fel lehet tenni: „lehet-e egyáltalán Auschwitz után, a megtörténtek tudatával és tapasztalatával élni?”⁹⁷ Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos büntadatra szólít fel, az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

⁹³ Vö. Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 132.

⁹⁴ SZÜCS Terézia, i. m. 12.

⁹⁵ Vö. Theodor W. ADORNO, *Kultúrkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 30.

Idézi: SZÜCS Terézia, i. m. 13.

⁹⁶ SZÜCS Terézia, i. m. 13-14.

⁹⁷ Vö. Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 353.

A fentebb idézett versek elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux⁹⁸, az ismert belga költő Celan halála után néhány hónappal nekrológot írt költőtársa halálára. Michaux véleménye szerint Celan *választott*, e választást pedig úgy is érthetjük, hogy megszabadult, kitört az emberi létezés korlátai közül. Persze merész feltételezés volna azt gondolni, hogy a megváltás az öngyilkossággal, az önként választott halállal lehetne egyenlő – Celan esetében ennek ellenére úgy tűnik, a fizikai értelemben vett halál kiutat jelenthetett az emberi élet gyötrelmei közül. A megváltás mindenképpen halál keretében történik – ez esetben pedig az önkéntes halál talán nem más, mint az egyetemes zsidósors vállalása.

Danyi Magdolna⁹⁹ egyik Celanról szóló esszéjében, már 1984-ben, a Celan-filológia viszonylag korai időszakában amellet érvel, hogy ugyan a szerző valóban sokat merít a hászidizmusból és a zsidó vallás más irányzataiból, és némely korai értelmezés, mint a korábban már említett Peter Meyer, némileg szélsőségesen szinte csak zsidó alkotóként közelíti meg, költészetében a zsidó és az emberi sors kiegyenlítődni látszik. A zsidóság tragédiája éppen azt az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetőek le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából.

Danyi Magdolna persze utal Celan kettős nyelvszemléletére is, mely a zsidó identitással szorosan összefügghet – a nyelv egyszerre exilium és azylum, a száműzetés és a menedék színhelye, egyszerre kelti az üldözöttség, a számkivetettség érzetét és ad valamiféle fogódzót, megnyugvást. Ezen megközelítés kapcsán jut az elemzésben valamivel messzebb Celan egyik szintén korai elemzője, Dieter Schlesak¹⁰⁰, s bár a hászidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a

⁹⁸ Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: Nagyvilág, 1970/10.

⁹⁹ DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

¹⁰⁰ Dieter SCHLESACK, *Wort als Widerstand*. Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

szóban, az ellenállást kifejezni képes költői szóban, megfelelő a haszidizmus exodus-fogalmának, új kezdet / megváltás előfeltétele képes megnyilvánulni, azaz Celan első olvasásra komor, nyomasztó költészete bizonyos tényezők figyelembe vételével akár optimista szemszögből is megközelíthető.

Celan egy másik kritikusa, Marlies Janz¹⁰¹ – legalábbis Danyi Magdolna meglátása szerint – úgy elemzi Celan műveit a haszidizmus szemszögéből, hogy nem erőszakolja rá saját elemzői megközelítéseit a költő hermetikus, a világtól és a valóságtól elzárkózó, külön valóságokat konstituálni kívánó lírájára, ugyanakkor mégis képes kiemelni Celan társadalmi és történelmi kötődéseit. Janz szerint a költészet egyfajta topográfiát, költői térképet hoz létre, melyben egy *még-nem-létező* világ körvonalazódik, egy új, önálló valóság megteremtődése megy végbe. Danyi Magdolna tanulmánya szerint ennek fényében Celan nem egészen szürrealista költő, hiszen a szürrealizmus szabad asszociációkból építkezik a materiális valóság teljes kizárásával, Celan verseivel azonban nem ez a helyzet – költeményeinek sajátos, atonális ritmusa van, e ritmus pedig nyilvánvalóan ismétlődéseken alapszik, így egyes szavak motívumokká képesek emelkedni, ilyenek a szív, a kő, a vér, a szó, a lélegzet, a virág, stb. A külvilág dolgai egy, Danyi Magdolna szavaival élve *metaforikai redukció* keretében mintha megszűnnének létezni, ily módon az ismert, érteni vélt szavak jelentésmezeje kitágul, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében¹⁰² is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalommá változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor¹⁰³ is bővebben kifejti, hogy a költő orosz-zsidó költőtársához, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidósors kérdésköre pedig egész költészetének

¹⁰¹ Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

¹⁰² Derrida jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között:

Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

¹⁰³ SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, Enigma, 1995/2. 103-106.

egyik meghatározó tényezője. Többek között kiemeli, hogy Celan ismert beszéde, a *Meridián* a találkozás titkairól beszél, amely a szemlélővel együtt vándorolva az égi délkör központja lehet – itt is megjelenik Celan költői topográfiája és verseinek lehetséges valóság-referenciája, illetve a bukovinai táj, a szerző szülőhelyének motivikus jellege saját líráján belül. Schein azt is megemlíti, hogy a nyelv, a nyelvbe való bezártság szintén sorsszerű, ugyanakkor valóságos játéka képes kimenteni az *ént* a világ megsemmisítő kezéből – Schein erre az *Einmal*¹⁰⁴ – *Egyszer* kezdetű, fentebb már elemzett verse kapcsán tér ki. E versben a *világ megmosásának* költői képe jelenik meg, a mosás, mosakodás pedig a zsidó-keresztény hagyományban a rituális engesztelés gesztusa. A költeményben azonban talán maga Isten az, aki *mossa a világot*, ezáltal pedig, mintegy kiengesztelődve, talán kimenti az embert saját létezésének borzalmait közül. Celan zsidó identitása kapcsán Schein ugyancsak kitér a *Hüttenfenster* – *Kunyhóablak* című versre is, melyet a jelen tanulmány keretei között nem kívánok idézni és bővebben elemezni, kiemelendő azonban, hogy a vers a héber *beth* – *ház*, a német *Bett* – *ágy* és *beten* – *imádkozni* szavak összecsengésére épít – e szavakon keresztül pedig egymástól annyira nem is távoli kultúrák idéződnek meg, rendelődnek egymás mellé.

A zsidó és a német, a zsidó és az európai identitás tehát valamilyen módon közös, mintha valamilyen módon egymást is feltételeznék. Hiszen a zsidó kultúra napjaink európai kultúrájának egyik alapja, Európa kapcsán szokás zsidó-keresztény kultúrkörrel is beszélni, így talán nem túlzás azt mondani, hogy egy költő, aki zsidó, egyben nagy valószínűséggel *európai* is.

Bartók Imre¹⁰⁵, Celan egyik friss magyar monográfusa szerint maga a költészet, annak művelése tulajdonképpen egyenlő a zsidósorssal, hiszen maga Celan is több alkalommal, többek között tel-avivi beszédében is hangot adott azon véleményének, mely szerint a zsidónak lenni annyi, mint

¹⁰⁴ Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

¹⁰⁵ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

egyedül lenni, hiszen a zsidók tulajdonképp olyan emberek, akik folyamatos üldöztetésük révén nem haladnak a történelemben. Ily módon a költészet által sem lehetséges a nyelvben való haladás, ezáltal magyarázhatóvá válik Celan látszólag tértől és időtől elzárkózó, hermetikus költészete, illetve nyelvről alkotott képzetvilága.

Ugyancsak Schein Gábor¹⁰⁶ jegyzi meg azonban, hogy nézete szerint a hermetizmus a költészetben nem rekeszti be a szöveget, nem szünteti meg a közlést, éppen ellenkezőleg – sokkal inkább a mélységbe hívja a befogadót, a szavak tömörsége, enigmatikussága, némaság felé tendálása pedig társszerzősége, a szöveg továbbgondolására készíti az olvasót, így módon pedig mélyebb jelentéstartalmak tárulhatnak fel előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.¹⁰⁷

A hallgatás felé tendálás persze ismételten csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a hászidizmussal, melyet Celan Martin Buber¹⁰⁸ munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre¹⁰⁹ is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, esztelenné vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete így módon válasz a Holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a világháború borzalmi révén minden átértékelődött, új definíciót nyert.

Zsidóság, zsidósors alatt többé már nem feltétlenül az izraelita vallás gyakorlását vagy zsidó származást kell érteni – zsidónak lenni jelenthet

¹⁰⁶ SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, 103-106.

¹⁰⁷ Vö. ugyancsak Schein Gábor tanulmányával: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192-203.

¹⁰⁸ Martin Buber nézeteit a hászidizmusról bővebben lásd példának okáért:

Martin BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich, 1990. vagy: Martin BUBER, *Die Chassidischen Bücher*. Schocken Verlag, Berlin, 1927.

¹⁰⁹ BARTÓK Imre, i. m. 87.

annyit, mint emlékezni a halottakra, miként azt Celan teszi többek között a *Todesfuge* – *Halálfuga* és az *Engführung* – *Szűkmenet* című hosszabb, a halottakkal dialógust teremteni próbáló ismert költeményeiben, akár a jól ismert és sokat elemzett *Stehen* – *Állni* kezdetű versben megfogalmazódó *tanúsítás* értelmében. A költő, aki szinte szükségszerűen a zsidósors vállalója, részese, őrizi a múltat, a halottak emlékét, *tanúságot téve*, e tanúságtétel pedig talán Istennek való tanúságtételt is jelenthet oly módon, ahogyan az Ószövetség prófétái cselekedtek a Szentföldön – már amennyiben feltételezzük, hogy Isten – aki hagyta, hogy a világtörténelemben, mind a zsidó nép, mind az emberiség egyetemes történetében mindaz, ami megtörtént, megtörténjen –, még valamilyen formában létezik egyáltalán.

III.

A dialogicitás esztétikája – kísérlet az *Atemkristall* című versciklus értelmezésére

Elöljáróban

Paul Celan *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* című versciklusa először 1965-ben jelent meg önálló kötetben, majd 1967-ben a költő *Atemwende* – *Lélegzetváltás* című hosszabb kötetében is publikálásra került. A mindössze huszonegy rövid versből álló ciklus versei, különös tekintettel néhány ismertebb darabra az elmúlt évtizedekben saját recepciótörténetre tettek szert a ciklus darabjaiként, s önállóan is értelmezhető művekként azon kívül is. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristallt* Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt egész kommentárkötetet a versekhez. Gadamer hitte, hogy Celan versei szinte mindenfajta előzetes háttérismeret, illetve egyéb értelmező szakirodalmi tételek felhasználása nélkül is képesek szólni a mindenkori olvasóhoz, interpretációit épp ezért esszé formájában, tudományos hivatkozásoktól szinte mentesen írta meg. (Más kérdés persze, hogy az univerzálhermeneutika összegzője saját széleskörű filozófiai és irodalmi műveltségétől nem volt képes eltekinteni, miként erre talán egy értelmező sem lehet képes.)

Többek között részint Gadamer nyomán haladva a dolgozat jelen szakasza is inkább magukból a szövegekből igyekszik kiindulni, mint a rendelkezésre álló korábbi olvasatokból, hiszen maguk a versek, illetve maga a ciklus, mint egész mű talán sokkal többet képesek elmondani, sokkal gazdagabb asszociációkat képesek kelteni az olvasóban, mint bármely róluk előzetesen olvasott és idézett elemző szöveg. Azt is

hangsúlyozunk kell, hogy mivel Paul Celan költészete esetében igencsak hangsúlyos a zsidó vallási hagyomány jelenléte, illetve a Holokauszt tragédiájára való utalásrendszer(ek), úgy az *Atemkristall* ciklus lényegre törő, szövegközeli olvasatai kapcsán sem zárjuk, zárhatjuk ki mindezt az értelmezésből – lehetséges azonban, hogy az ezen tényszerű értelmezői tudásunkból származó előítéletek adott esetben radikálisan leszűkítenék az interpretáció terét, így megkíséreljük nem csak és kizárólagos szempontnak tekinteni mindezt az olvasás során.¹¹⁰

A soron következő rövid elemzések nyilvánvalóan nem vállalkozhatnak arra, hogy a *Lélegzetkristály* huszonegy rövid, ám tartalmilag annál gazdagabb versének valamiféle végső olvasatára törekedjenek. Arra azonban mindenképpen vállalkozniuk kell, hogy egy bizonyos aspektusból, nevezetesen a versekben jelen lévő dialógus iránti vágy felől olvasva azokat a talán végtelen értelmezési sor egy apró állomásaként hozzájáruljanak ahhoz, hogy valamivel többet értsünk meg a Celan-életmű e figyelemre méltó darabjaiból.

1.

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt
durch den Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.

BÁTRAN megvendéghetsz
hóval: valahányszor,
az eperfával vállvetve
vágtam keresztül a nyáron,
felsikoltott legifjabb
levele.

¹¹⁰ A közelmúltban magyar nyelvterületen legutóbb Görföl Balázs tanulmánya hívta fel a figyelmet Gadamer Celan-értelmezői stratégiájának nyitottságára, az előítéletektől való terheletlenségre történő törekvésére. Lásd: GÖRFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Celan-értelmezéséről*, *Literatura*, 2014/3, 203-214.

Rögtön a ciklus első versének¹¹¹ kezdetekor furcsa képbe botlik az olvasó. A hóval való jól tartás / megvendéglés (*bewirten*) látszólag paradoxnak hathat, hiszen a hó a ridegség, az elmúlás toposza, ugyanakkor persze utalhat a megtisztulásra, az új kezdet lehetőségére is. Itt a költői beszélő megszólítottához (önmagához vagy az olvasóhoz? – talán mindkettő igaz lehet) intézett mondatával valami olyasmit jelent ki, ami első olvasatra enigmatikusnak tűnhet. Vajon e hó, mellyel lírai beszélőnk megvendéglélhető, a megtisztulás, az újrakezdés hava volna? Amennyiben e hó nem a megtisztulás, az új élet a régi minden korábbi elemét elmosó hava, úgy hidegsége által a téllal áll metonimikus kapcsolatban – a tél a líra történetének kezdetei óta a halál, a vég toposza. Vajon a költői megszólaló számára immár a halál az, amivel bátran jól tarthatja bárki, s e vers nem más, mint egy halálvágyat megfogalmazó, mindössze néhány soros, epigrammatikus költemény? A vers további sorai talán képesek választ adni a kérdésre.

A költemény látszólag jelenbeli idősíkjához képest a további sorokban megjelenik egy múlt idejű narratíva, amelyet a költői én elbeszél. Az eperfával számos alkalommal válllvetve való átkelés a nyáron utalás lehet a költői beszélő természettel való egyesülésre, mely mintha megidézne az antik költészet pásztoridilljeinek atmoszféráját is. Mind a nyár, mind az eperfa értelmezhetők az élet, a termékenység szimbólumaként. Az eperfa motívuma egyúttal utalás lehet még a tudás bibliai fájára is, melyhez a bűnbeesés története köthető. Az eperfa édes, kíváncsú, zamatos gyümölcsöt hoz, főként nyáron – azon a nyáron, amelyen a költő *válllvetve* (*Schulter an Schulter*) vágott keresztül ezzel a bizonyos szderrfával. Elképzelhető-e, hogy az épp virágzó, termést hozó eperfa legifjabb levele azért sikoltott fel minden alkalommal, hogy jelezzen valamit, figyelmeztessen a költői megszólalót? Lehetséges, hogy e felkiáltás

¹¹¹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, "Who Am I and Who Are You?", in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-147, 70-74.

voltaképp vészjelzés volt, mely arra utalt, hogy az eperfával a nyáron vállvetve történő átkelés nem más, mint a bűnbeesés jól ismert narratívájának egyfajta megismétlése, melyet a költői beszélőnek el kellene kerülnie.

Elgondolhatjuk persze, hogy a vers valami egészen mást is mondhat nekünk, s az eperfa, illetve a nyár pusztán a feltehetőleg boldog, gondtalan, idillikus ifjúság, az élet egy szakaszának megtestesítői. A nyáron való átkelés talán nem egyébre utal, mint arra, hogy az ember ifjúsága még lehet gondtalan, felhőtlen – a nyár az élet nyara, a szerderfa pedig a természettel való idealizált egyesülés szimbóluma is lehet. Talán éppen ezzel áll kontrasztban, hogy a megszólított a lírai beszélőt immár bátran jól tarthatja hóval, azaz elmúlással, hiszen valahányszor átkelt a nyáron, az eperfa legifjabb levele – hangsúlyozottan ifjú levélről van szó, mely az öregedés, az elmúlás ellentétéként jelenik meg, s miként arra Gadamer is felhívja a figyelmet, az eperfa azon ritka növények egyike, mely nyáron is folyamatosan új leveleket hoz – vészjelzésként mindig figyelmeztette a közelgő télre, az elmúlásra. A nyár azonban, mint az elbeszélte múlt része, immár véget ért – a költői beszélő a vers *mostjába*, jelenébe szorulva kész belépni a télbe, a hanyatlás stádiumába.

Körülbelül ugyanez az analógia lehet érvényes akkor is, amennyiben a havat mégiscsak a megtisztulás, a bűnök alóli feloldozás havaként értelmezzük. A – sokszoros – bűnbeesés után az eperfa levelének sikolyszerű figyelmeztetése nyomán a költői beszélő talán kész végre szembenézni a bűnbánással és a megtisztulással, még akkor is, ha az újrakezdés lehetőségéért a nyár melegéből a tél hidegébe kell átlépnie.

2.

VON UNGETRÄUMTEM geätzt,

wirft das schlaflos

durchwanderte Brotland

den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume

knetest du neu unsre Namen

die ich, ein deinem

gleichendes

Aug an jedem der Finger,

abtaste nach

einer Stelle, durch die ich

mich zu dir heranwachen

kann,

die helle

Hungerkerze im Mund.

MEGÁLMODATLANTÓL

maratva

halmozza fel az álmatlanul

átbolyongott kenyérföld

az életheget.

Morzsáiból gyúrod

újra neveinket,

melyeket én

ujjaimon a tiédhez

hasonlatos szemekkel

végigtapogattam

átkelőhely után, ahol

hozzád virraszthatok,

számban izzó

éhséggyertyával.

A vers bizarr képeket közvetít felénk. A megálmodatlantól maratott kenyérföld feltúrja / felhalmozza (*auf/werfen*) az életheget – úgy látszik, az élet hegye a kenyérföldből jön létre. De mit jelenthet mindez?¹¹² A *megálmodatlan* (*Ungeträumt*) olyan létező, amelyet a jelen keretei között talán még elképzelni, körülírni sem tudunk, s még álombeli foglmaink sincsenek róla, hasonlóan a rilkei névtelen fogalmához – valami olyan egészen elképzelhetetlen entitás, melyet adott esetben *még álmunkban sem tudtunk volna elképzelni*. A kenyérföld, melyen ugyancsak álmatlanul bolyongtak keresztül – s az egész vers az álom és álmatlanság / ébrenlét metaforikájának ellentétére épül – feltölti, felhalmozza az életből, életekből létrejövő hegyet. E furcsa metaforák talán nem kevesebbet akarnak mondani, mint hogy a földből / kenyérből – mely maga is mindenképp a

¹¹² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 74-78.

termékenység, a születés, csak úgy, mint Jézus Krisztus testének szimbóluma – lévő föld hoz létre egy olyan létezőt, egy olyan geográfiai alakzatot, melynek metaforikus *anyaga* maga is az élet. Valamilyen radikális változás veszi kezdetét, a megszólított, legyen az bárki is, pedig e kenyérföld, de minden bizonnyal inkább a belőle létrejövő élethegy morzsáiból gyúrja újra a költői beszélővel látszólag közös neveket. A név számos hagyomány szerint nem csupán valami jelölésére szolgál, hanem voltaképpen általa, a megnevezés által létezhet csak maga a dolog. E neveket azonban újra kell gyúrni, újra kell formálni – az identitást, a közös identitást, mely a vers sugalmazása szerint elveszett, felőrlődött, újra meg kell teremteni. De vajon ez az identitás ugyanaz-e, mely korábban elveszett, vagy valami teljesen új, ami mindent átértékel? A válasz nyilvánvalóan sokféle lehet.

Ahogy haladunk előre a szövegben, a költői beszélő a megszólított szemével azonosítja önmagát, pontosabban ujjai végére vízionál, deklarálni (?) a megszólítottéhoz hasonló szemeket, ezzel pedig váratlanul és meghökkentő módon már-már metonimikus kapcsolatba kerül vele. (Gadamer értelmezése szerint a költői szubjektum vakondhoz hasonlatos módon túrja a kenyérföldet alulról fölfelé, és a vakond mellső lábának az állat szürke szőrrel borított testétől elütő színe az, ami a végtagokat szemhez hasonlatossá teszi, a beszélő vaksága és megszólítottira utaltsága pedig hangsúlyos motívuma a szövegnek.) A beszélő a neveket *látó ujjai*val tapogatta, tapogatja végig, hogy megtalálja azt a helyet, amelyen át a megszólítottéhoz elérhet, átkelhet, pontosabban *hozzá virraszthat* (*heranwachen*) – paradox módon az övéhez hasonlatos szemek által hiába áll vele közvetett módon metonimikus kapcsolatban, mégis meg kell küzdeni a vele való egyesülésért, találkozásért, a hozzá való elérésért. A *heran* igekötő csupán irányt, irányultságot feltételez, arra azonban nincs garancia, hogy a beszélő valaha el is éri célját – a megszólított másikat. Az út e bizonytalan találkozáshoz pedig úgy tűnik, csak és kizárólag a neveken, az identitáson keresztül vezet. Ha nincs meg a közös identitás, nincs, ami

által néven, közös néven nevezhetjük önmagunkat és egymást, akkor talán lehetetlen és hiábavaló mindenfajta kommunikációnak még a kísérlete is.

A beszélő szájában mindeközben *éhséggyertya* izzik – a száj főnév határozott névelővel áll, a németben az *im Mund* pedig jellemzően a beszélő saját száját (is) jelenti. Az *éhséggyertya* (*Hungerkerze*) szó nem pusztán Celan költői neologizmusa, mint elsőre gondolhatnánk, hanem egy, főként a Balkánon valaja elterjedt vallási rituáléra utal, miként arra többek között vonatkozó esszéjében Gadamer is felhívja a figyelmet. Éhséggyertyát a templom bejáratánál szokás gyújtani, ily módon mindenki láthatja, amint a szülők példának okáért azért imádkoznak, hogy távol lévő gyermekük hazatérjen, mintegy utalva a tékozló fiú bibliai történetére. E bizonyos gyertya a versben is nyilván az éhséget, azaz a valami utáni kiolthatatlan vágyat testesíti meg – e vágy pedig minden valószínűség szerint nem másból, mint a megszólított hiányából, elérhetlenségéből fakad. A beszélő ujjain a megszólítottéhoz hasonlatos, az övével kvázi azonos szemek vannak, ezekkel lát képletesen úgy, hogy valójában talán csak vakon tapogatózik. E látszólagos kvázi-metonymikus kapcsolat, a bizonyos értelemben egymás részét alkotás pedig még mindig nem elégséges két szubjektum között, hiszen nem feltétlenül történik általa kommunikáció. A két szubjektum csak a neveken, a közös (nyelvileg előzetesen megkonstruált) identitáson keresztül képes egymással valamilyen módon találkozni, e találkozás azonban mindig küzdelem eredménye.

Úgy vélem, a vers sok más egyéb mellett a költő és olvasó, ember és ember közötti találkozás és (eredményes) kommunikáció küzdelmeiről, nehézségeiről képes szólni nekünk, rávilágítva arra, hogy két lélek, két szubjektum találkozása és kölcsönös megértése korántsem mindig olyan magától értetődő, mint azt elsőre gondolhatnánk.

3.

IN DIE RILLEN

der Himmelsmünze im
Türspalt
preßt du das Wort,
dem ich entrollte,
als ich mit bebenden Fäusten
das Dach üben uns
abtrug, Schiefer um Schiefer,
Silbe um Silbe, dem Kupfer-
schimmer der Bettel-
schale dort oben
zulieb.

AZ AJTÓHASADÉKBA

szorult / lévő mennyboltérem
barázdáiba
préseled a szót,
melyből előgördültem,
amint remegő kézzel / ököllel
elbontottam felettünk a tetőt
paláról palára,
szótagról szótagra,
a fenti koldustányéron
megcsillanó rézfény
kedvéért.

A vers megszólítottja olyan szót présel az ajtóhasadékba szorult, de legalábbis valamilyen módon ott lévő mennyboltérem barázdáiba (*in die Rillen des Himmelsmünze im Türspalt*), amelyből a lírai beszélő előgördült / kicsavarodott (*entrollen*).¹¹³ A lírai én tehát lényegében a szóból származik – ez pedig azt jelenti, hogy voltaképp egylényegű e szóval – s miért is hatna ez furcsának akkor, ha esetleg a versben megszólaló szubjektum önmagát is költőnek definiálja?

A *mennyboltérem*, *égboltérem* nyilvánvalóan az ég, vagy valamely jól látható égitest, leginkább a Nap vagy a Hold pénzérmeként való metaforizálása, mely sok mindenre utalhat. A pénz a gazdagság, illetve fizetés, fizetség szimbóluma, egy pénzérmének ugyanakkor mindig két oldala van, így az egész létezés kettősségére is utalhat ezen mindössze egyszavas, mégis komplex metafora.. E mennyboltérem egy ajtó hasadékába szorult, vagy legalábbis valamilyen módon ebben az ajtórésben található – ez az ajtó pedig lehet, hogy nem más, mint a fizikális valóságot

¹¹³ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 78-82.

és a transzcendenst, az égboltot és a földet összekötő ajtó, mely azonban látszólag nem nyílik ki.

A lírai beszélő elbontotta a tetőt önmaga és megszólítottja felett, s mint az a szövegből kiderül, e tető voltaképpen szótagokból állt – nem más, mint maga a nyelv költői lebontása megy itt végbe, azé a nyelv, melyben mint kommunikációs eszközben a költő csalódott, s amely talán már inkább megakadályozza, semmint elősegíti a két szubjektum közötti kommunikációt. A nyelv felszámolása azonban nem történhet egyik pillanatról a másikra, csupán fokozatosan, *Silbe um Silbe*, szótagról szótagra, és *Schiefer um Schiefer*, paláról palára, talán utalva arra is, hogy Celan életműve előrehaladtával egyre rövidebb, enigmatikusabb versek keletkeztek, olyan szövegek, melyek megteremteni kívánnak egy olyan, a mindennapi nyelv felett álló költői nyelvet, mely talán képes lehet közvetlenül szólni a másik emberhez.

Mindez a lebontás, felszámolás azért történik, hogy odafent a koldustányér rézfelülete (vagy inkább csupán maga a fény van rézből? – a vers *Kupferschimmert*, rézcsillogást említ) megcsillanhasson. Koldustányér – a vers e szimbólum által valószínűleg továbbviszi a ciklus előző versének gondolatmenetét, mely szerint a beszélő szinte koldusként sóvárog arra, hogy elérhessen a másikhoz, a körvonalazhatatlan (általános?) megszólítotthoz, ezáltal pedig létrejöhessen a két szubjektum közötti kommunikáció. A koldustányér egyszerre profán és szakrális szimbólum – egyfelől az elhagyatottság, a kiszolgáltatottság megtestesítője, másfelől pedig a koldus könyörgése akár imádkozás, a transzcendens megszólításának kísérlete, ezáltal pedig szakrális cselekedet is lehet. Éppen arra a szakralitásra utalhat a *dort oben – odafent* határozó, ahol a koldustányér felülete végül is *rezesen, rézfelület módjára* megcsillan. Talán éppen a mennyboltérem az, amely belekerül a koldustányérba, egyfajta világot jelentő alamizsnaként? A *megcsillanás* (*Schimmer*), a fényjelenség által a profán tárgyat egyszerre valamiféle szent fény tölti el, ha lebontásra kerül végre a szubjektumokat egymástól elválasztó nyelvi börtön, s létrejön

vége beszélő és megszólított, költő és olvasó, egyáltalán ember és ember között a találkozás, a kommunikáció. Ez az *oben* talán nem más, mint a rajtunk túl, az emberi felett létező világ, a transzcendens, ahová a költészet, ha talán csak időlegesen is, de képes elvezetni az arra érzékeny befogadót, s ahol a költő végre szólni képes megszólítottjához – bármelyik másik emberhez, aki képes meghallani e halk, szinte már-már elcsendesülő szavakat.

4.

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

HÁLÓMAT a jövőtől északra
a folyókba vetem, melyet
te tétován töltesz meg
kőírta
árnyakkal.

A költői beszélő e letisztult öt sorban kiveti hálóját a folyókba – hangsúlyozott a folyók többes száma, tehát e háló egyszerre számos folyóba vetődött ki, a beszélő egyszerre több irányból vár zsákmányt, remélve, hogy valami talán a hálóba akad.¹¹⁴ E rituálé egész lényege talán nem más, mint a várakozás – feszült, reményteli, ugyanakkor a celani költészet világaira jellemző komor várakozás. E várakozás a jövőtől északra, (*nördlich der Zukunft*) történik. De vajon mi található a jövőtől északra? A jelen vagy a múlt, s ahol a költő a meghatározatlan folyók partján várakozik, talán onnét délre található a jövő? Létezik még egyáltalán jövő? Az északi tájakról a hideg, a hó, az állandó viharok juthatnak eszünkbe. Amennyiben az észak bennünk élő képéhez hó társul, e hó talán lehet ugyanaz a hó, mint a ciklus első versében. Az a hó, mellyel a megszólított immár bátran jól tarthatja a költői beszélőt – a megtisztulás és / vagy az elmúlás hava.

¹¹⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 83-86.

Továbbhaladva a szövegben a kivetett hálót az ezúttal is körvonalazhatatlan megszólított tétován tölti meg kövek által írt árnyékokkal (*mit von Steinen geschribenen Schatten*). Egy hálóját a folyóba vető halász nyilván halakat, élő entitásokat várna, hogy kivetett hálójába akadjanak. Itt, a jövőtől északra azonban, ahol talán már értelmetlen is megkérdezni, vajon van-e még jövő, halak már aligha akadhatnak a kivetett hálókba, pusztán kövek által írt árnyékok. A kő élettelen létező, a keménység, a merevség, a fásultság költői toposza, mely egyrésztől nehéz, tehát lehúzza a hálót, másrésztől áthatolhatatlan, megfejtethetetlen. Ám a hálóba még a köveknek is pusztán az árnyékai, lenyomatai kerülnek – a kövek által írt árnyékok erős ironiát is magukban foglalhatnak, hiszen a beszélő talán még arra sem méltó, hogy élő halak helyett élettelen kövek akadjanak a hálójába. Még a köveknek is csupán az árnyékát, körvonalát kaphatja meg, s a titokzatos megszólított e kőírta árnyakat is tétován, határozatlanul helyezi el a folyókba vetett hálóban.

Celan költői beszélője – s talán itt érdemes megjegyezni, hogy az *Atemkristall* viszonylag homogén versciklus, melynek darabjai egymással is szoros dialógust folytatnak amellet, hogy önállóan is értelmezhető szövegek – a versekben mintha sóváran vágyakozna rá, hogy a megszólított, e körvonalazhatatlan, talán épp ezért bárkivel behelyettesíthető *te* észrevegye, végighallgassa, s hogy a vers által kommunikáció jöhessen létre a két szubjektum között. A megszólított azonban ez esetben ellenáll minden közeledésnek, hiába veti ki hálóját felé a költő – csupán kövek árnyaival rakja meg a hálót, s még ezt, a kommunikációnak való ellenállást is tétován teszi. Maga a két szubjektum közötti kapcsolat is mintha nehézkesen, vagy szinte egyáltalán nem akarna létrejönni. A megszólított talán elzárkózik mindenfajta kommunikációtól – mindez azonban a jövőtől északra történik, olyan nyomasztó tájon, ahol talán már maga a jövő is értelmetlen, de legalábbis homályos fogalom. Olyan zord költői világ ez, ahol a költő hiába vár – a folyóba vetett hálóját

csak kövek árnyai töltik meg és húzzák le a víz mélyére, ahonnét talán már nincsen visszaút.

A folyóból kifogott kövek által leírt árnyékok, a vers központi költői képe értelmezhető a halottak emlékezeteként is, akiket a beszélő megidéz a kövek, pontosabban csupán azok sziluettjei, árnyékai által. A kő lényegénél fogva élettelen létező, ugyanakkor jellegtelen is. A kő-árnyak által szimbolizált halottakat nem lehet egyenként néven nevezni, hiszen Auschwitz tragédiája nyomán emberek tömege ment névtelenül és arctalanul a halálba. Celan e verse éppen ezért úgy állít emléket a halottaknak, hogy névvel immár nem illeti, nem illetheti őket, ám kollektív módon megidézi őket, s talán egyúttal megkísérelt dialógust is folytatni velük, esetleg helyettük beszélni, akik már nem beszélhetik el, mi is történt.

5.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,

allein-

gängerisch zwischen

auch mich verwandelnden

Nächten,

kam etwas zu stehn,

das schon einmal bei uns war, un-

berührt von Gedanken.

KÉSEI ARCOD ELÉ

lépett magában

az engem is átváltoztató

éjszakák

között valami

megjelent, ami egyszer

már járt nálunk,

gondolatoktól érintetlenül.

A megszólított kései arca elé lép (*vor dein spätes Gesicht*) valami, ami egyrészt már járt megszólítottnál és beszélőnél, másrészt nem érinthették gondolatok. De vajon mit is jelenthet mindez?¹¹⁵ Amit nem érintenek gondolatok, az szavak által valószínűleg nem is írható le igazán. Bármilyen legyen az az *etwas*, még a költői beszélő sem tudja néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla,

¹¹⁵ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 87-89.

hogy a megszólított kései arca elé lépett olyan éjszakák között melyek a beszélőt is megváltoztatták, tehát feltehetőleg a megszólított is megváltozott valamilyen módon. A megszólított arca úgy tűnik, az elbeszél pillanatban tűnik késeinek – kései időpontot mutatna, miként egy óra számlapja? A megszólított pedig most mintha egyedül lenne. A versben egy narratíva bontakozik ki, illetve kontraszt olvasható ki a viszonylag közeli, illetve a valamivel távolabbi múlt között. Egyszer, korábban már járt *valami* megszólítottnál és beszélőnél, akkor úgy tűnik, a két szubjektum rendelkezett valamiféle közös identitással, most pedig, mikor a megszólított kései arca előtt e létező újra feltűnt, mintha már nem létezne többé a két szubjektum közös valósága. De mihez képest lehet egy arc kései? Talán pusztán arról van szó, hogy a közelebbi múlt történései a lírai beszélőt is megváltoztató éjszakák között mentek végbe, s a megszólított arca pedig e kései óra félhomályában látszott. Emellett lehetséges, hogy e valamihez képest megkésett arc a kimerültség, az öregedés, az elmúlás jegyeit viseli magán. Ezen interpretációs kérdés a vers kapcsán nyilvánvalóan nyitva hagyható, esetleg az arc kései mivoltának mindkét értelmezése megengedett.

Felmerül a kérdés, vajon a meghatározhatatlan, korábban gondolatoktól érintetlenül a két szubjektumnál járó valami nem idegenítette-e el egymástól a két személyiséget, s nem alkotnak e már a jelenben külön valóságot? Mint fentebb írtuk, rákérdezni nyilván felesleges, mi is lehet e létező, de vajon természetesnek tekinthető-e a változás, mely a múlt egy korábbi időpontjához képest végbement? Amit nem érintenek gondolatok, az egyrészt néven nevezhetetlen, másrészt azonban talán nem gondolati, hanem inkább érzelmi természetű létező – szó lehet itt a megszólított és a beszélő egymáshoz való érzelmi viszonyának fokozatos megváltozásáról. Egyszer, a múlt egy korábbi pontján e dolog már járt náluk, ám most, a közelebbi múltban a beszélőt is megváltoztató éjszakák között, a megszólított kései arca előtt e valami újra feltűnt, ezáltal pedig talán

visszavonhatatlan változás állt be – beszélő és megszólított többé már nem ugyanazok.

Amit nem érintenek gondolatok, azzal talán a gondolkodó szubjektum azért nem is foglalkozik behatóbban, *érinti* gondolataival, mert a jelenléte teljesen magától értetődő. Kérdés persze, vajon a meghatározhatatlan létező a két szubjektumot, a beszélőt és a megszólítottat a mindkettejüket megváltoztató éjszakák közepette tért-e vissza, lett végül érintve gondolatok által, vizualizálódott előttük tisztán. Amire a *gondolatoktól érintetlen* (*unberührt von Gedanken*) jelző utal, talán nem más, mint egy állapot, mely egyszer ugyan már jelen volt a két szubjektum életében, sőt, talán végig ott lappangott közöttük, csak most, a mindkettejüket megváltoztató éjszakák között vált számukra is nyilvánvalóvá. Ez az állapot lehet a magány, az egymástól való fokozatos eltávolodás, elidegenedés, melyet végül is megérintenek a gondolatok, azaz ismertté, tudatossá válik, e tudatossá válás és a rá való reflexió pedig mindenképpen az említett változás folyamatát implikálja.

A változás persze hordozhat önmagában pozitív és negatív konnotációkat, e vers esetében azonban mintha a közös identitás megszűnését, az egymástól való elidegenedést jelentené. A megszólított arca valamihez képest kései – talán ahhoz a pillanathoz képest, amikor még a két szubjektum egy egészet alkotott, és lehetséges volt a közöttük való kommunikáció.

6.

DIE SCHWERMUTSCHNELLEN

HINDURCH,

am blanken

Wundenspiegel vorbei:

da werden die vierzig

entrindeten Lebensbäume geflößt.

A BÁNATZUHATAGON

KERESZTÜL,

el(haladva) a csupasz

sebtükör mellett:

a negyven lehántolt kérgű

életfát ott úsztatják.

Einzig Gegen-
schwimmerin, du
zählst sie, berührst sie
alle.

Magányos ellen-
úszónő, te számolod
és érinted meg
mindnyájukat.

Miért úszik a csupasz sebtükör mellett elhaladó, negyven kérgétől megfosztott életfa (*die vierzig entrindeten Lebensbäume*) lefelé a folyón, pontosabban a bánat zuhatagán (*die Schwermutschnellen hindurch*)?¹¹⁶ Paul Celanról tudható, hogy az *Atemkristall* ciklus verseit negyvenes éveiben, 1964-65 folyamán írta, így a negyven életfa anélkül, hogy mélyebb életrajzi interpretációba bonyolódnánk, szimbolizálhatja a költő életének éveit, az idő múlását. A bánat talán nem mást, mint magát az idő előrehaladtát gyorsítja meg. A *sebtükör* (*Wundenspiegel*) képe, mely feltehetőleg begyógyulatlan sebre utal, lehet elszenvedett sérelmekre, konkrét testi és lelki sebekre egyaránt utaló metafora. A költői beszélő életének fái most lehántoltan, csupaszon úsznak lefelé az ugyancsak csupasz sebhelytükör előtt. Az élet teljes valójában, teljes magányban érkezett el ide, erre az állomásra, a bánat által meggyorsított, vagy legalábbis gyorsabbnak érzékelt időn keresztül. De van még vajon valamiféle kiút e rövid vers első strófájának nyomasztó költői képei, a lehántolt, lemeztelenített életfák közül, melyek sebhelytükörben néznek szembe önmaguk visszavonhatatlanul kiszolgáltatott voltával?

A vers második strófájának képei talán értelmezhetőek az első strófa ellenpontjaként. Magányos *ellenúszónő* (*Gegenschwimmerin*) jelenik meg a vers világában, aki minden bizonnyal az árral, a folyásiránnyal szemben úszik, aki megszámlolja és megérinti a költői beszélő minden életfáját. E magányos ellenúszónő egyúttal a vers megszólítottja is, ellenúszó mivolta pedig minden bizonnyal abban áll, hogy az árral szemben – az idővel szemben (?) – úszik. Érdekes, hogy Celan ezen versének megszólítottja

¹¹⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 90-92.

hangsúlyozottan egy körvonalazhatatlan nőalak, nem csupán egy nemtelen *du*, de vajon ezáltal mindenképpen férfi és nő közötti intim, szerelmi kapcsolatra kell gondolni, vagy ennél általánosabb, pusztán ember és ember közötti viszonyra? A költői beszélő életével azonosítható metaforák a kiszolgáltatottság és a hanyatlás állapotában jelennek meg, életfáinak kérgét lehántolták, önmagukkal a sebek, sérelmek tükrében néznek szembe, és minden valószínűség szerint tehetetlenül sodródnak – e nyomasztó (lelki)állapottal, a hanyatlással úszik szembe az ellenúszónő, aki egyrészt megszámlálja, másrészt megérinti a fákat. Mind a számbavétel, mind pedig az érintés a gondoskodás, a gyengédség jelei. Az ellenúszónő meghatározhatatlan figura, miként az esetek többségében Celan verseinek megszólítottjai, mindazonáltal maga is *magányos, egyedüli (einzig)* szubjektum, aki az életfák iránti gyengédség által magával a költői beszélővel is szoros, szinte minden mást kizáró kapcsolatba kerül. Az idő múlásának, az emberi élet végességének és hanyatlásának tragédiáját *ellenúszó(nő)ként* egy másik ember törődése, közeledése képes ellensúlyozni. Nem feltétlenül kell tehát kizárólag a szerelemre gondolnunk – a vers ennél általánosabb regiszterben is szólhat hozzánk, többek között arról, mekkora értéket képviselhet az idő múlásával, a sérelmekkel, az élet fáinak kéregfosztottságával ellentétes mozgást végezve a másikhoz való közeledés, a két szubjektum közötti kapcsolat és kommunikáció létrejötte.

Az *ellenúszó(nő)*, a másik tekinthető akár az idő áradó mozgásával szemben úszó szubjektumnak is, aki képes és tudja a múltbélit, az elmúlt éveket jelképező lecsupaszított fákat is *érinteni (berühren)*, a történeteket *számba venni (zahlen)*. Ily módon ez az árral szemben úszó szubjektum nem is feltétlenül *másik* a beszélőhöz képest, hanem értelmezhető annak alteregójaként is, mint az önmaga elől menekülő élet tézises ellenpontja, aki immár nem menekül maga elől, hanem szembenéz önmagával és az életében addig történt eseményekkel, traumákkal. A vers sugalmazása szerint ebben az esetben nem csupán a másikkal való kommunikáció, de az ön-megértés, önértelmezés is megtörténhet.

7.

DIE ZAHLEN, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen-
verhängnis.

A SZÁMOK, szövetségben
a képek végzetével
és ellen-
végzetével.

Der drübergestülpte
Schädel, an dessen
schlafloser Schläfe ein irr-
lichternder Hammer
all das im Welttakt
besingt.

A rájuk boruló
koponya, melynek
álmatlan halántékán
lidércsugarú kalapács
világütemre mindezt
megénekli.

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.¹¹⁷ A ciklus korábbi verseivel ellentétben e költemény szembetűnő vonása, hogy nincs megszólított, mintha a sorok általános igazságot közölnének, ám nem egy konkrét személynek címzik azt.

A vers a *számok* (*die Zahlen*) említésével indít – ez talán kronologikusságra, az idő lineáris múlására utal, s e számok egy óra számlapján helyezkednek el. Az idő múlását jelképező számok szövetségben állnak a *képek végzetével és ellenvégzetével* (*mit der Bilder Verhängnis und Gegenverhängnis*). A képek (*Bilder*), melyek vizuális ingerek, utalhatnak a világ ember általi képi feldolgozására. Hiszen a dolgokat elsősorban a látvány alapján vagyunk képesek valamilyen módon dekódolni, megérteni – s e látványhoz társul végzet és ellenvégzet. Feltehető, hogy végzet és ellenvégzet súly és ellensúly analógiájára kiegyensúlyozzák egymást, ebből kifolyólag pedig a képek, a világ dolgainak jövője, végzete nem jósolható meg. A számok talán éppen azért

¹¹⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 92-94.

állnak *szövetségben* (*im Bund*) végzettel és ellenvégzettel, mert minden időben történik, magának a jelenhez képest nyilván a jövőben bekövetkező végzet fogalmának előfeltétele az időbeliség, az egymásutániség, melyet az ember csupán a számfogalom által képes mérni.

A rövid vers második strófájában a számok és a képek fölé boruló koponya egyrészt lehet a halál, az élet végességének, másrészt az emberi elmének, az intelligenciának és a gondolkodóképességnek jelképe. E koponya halántéka álmatlan, azaz mind az elmúlás, mind pedig a gondolkodás megszakítás nélküli folyamatok, az ember így kollektív értelemben sosem alszik, a történeti létezésből következően az emberi kultúrában kontinuus folyamatok mennek végbe. A *koponya álmatlan halántékán mindezt* (*Schädel, an dessen schlafloser Schläfe*), azaz talán mindazt, amit e rövid vers magában foglal, a *lidércfényes kalapács* (*irrlichternder Hammer*) világütemre önti zenébe, *énekli meg* (*besingen*). A lidércfényes kalapács transzcendens szimbólum, mely nyilván az emberen túli világból érkezik – s amit megénekel, kvázi hangja által megteremt a koponya álmatlan halántékán, az a *világ ütemére* (*im Welttakt*) történik, tehát nem véletlenszerűen, irányítatlanul, hanem egyfajta zenei szerkesztettség, a világ mozgását meghatározó isteni (?) ritmus szerint. A vers nem megszólít valakit, hanem egyfajta kozmikus, egyetemes igazságot kíván állítani, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt lehetséges, tehát a történések nem eleve elrendeltek, ám a világ mozgása ennek ellenére nem kaotikus, hanem ütem, rendezettség, meghatározott törvényszerűségek működnek, tehát létezik valami az emberen és a materiális valóságon túli vezérlő erő. Létezik azonban a szabad akarat is, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt bekövetkezhettek, pusztán a világütem, a működés rendszerszerűsége, logikája az, ami eleve adott, a döntés azonban az ugyan korlátok között, de lényegét tekintve szabad emberi szubjektum kezében van.

8.

**WEGE IM SCHATTEN-
GEBRÄCH**

deiner Hand.

 Aus der Vier-Finger-Furche
mühl ich mir den
versteinerten Segen.

**UTAK KEZED ÁRNYÉK-
FÉNYTÖRÉSÉBEN (?) /**
TÖRMELÉKÉBEN.

 A négyujjbarázdából
kikotrom magamnak
a kővé dermedt áldást.

Szokatlan, teológiai mélységet magukban hordozó sorok.¹¹⁸ A rövid vers megszólítottja lehet akár Isten, akár egy általánosságban értett másik személy is, ezen talán felesleges is bővebben gondolkoznunk, hiszen a Celan-líra megszólítottjai szinte sosem konkretizálhatók. A megszólított kezének *árnyék-törésében* (*Schatten-Gebräch*) (talán a kéz barázdáira vetülő árnyékokra, a fény megtörésére, *fénytörésre* utal a talányos összetételben szereplő *Gebräch* főnév?) utak, ösvények (*Wege*) láthatóak. Az egész metaforika nyilván utalhat az emberi tenyér vonalaira, illetve a tenyérjósáslásból kiindulva a belőlük kiolvasható sorsra, jövőbeli eseményekre is. Az emberi kéz tehát adott esetben jövőbeli történések, sorsok lenyomatának mintázatát hordozza magában, melyet képesek lehetünk belőle kiolvasni.

A rövid vers utolsó három sorában a költői beszélő kikotorja magának (*mühlen sich*) a *négyujjbarázdából* (*Vier-Finger-Furche*) a *kővé dermedt, megkövült áldást* (*den versteinerten Segen*). De minek a metaforája mindez? Az emberi kéz vetéshez, termékeny földhöz hasonlatos. Az áldást a zsidó-keresztény kultúrkörben bizonyos kézmozdulatokkal szokás osztani – a kéz tehát az áldás, a transzcendens hatalmak védelmének, helyeslésének a közvetítő eszköze. E kéz azonban már nem oszt önként áldást – a költői beszélőnek erővel, fáradságos munkával kell kikotornia, kivívnia az áldást, s ez az áldás is megkövült, kővé dermedt. Ami *kővé dermedt, megkövesült*

¹¹⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 95-96.

(*versteinert*), annak belső tartalmaihoz is csak erővel, fáradság árán férhet hozzá az ember, tehát ez az áldás kétszeresen védett és rejtett az arra méltatlanok előtt, s még az arra esetleg méltók is csak nagy erőfeszítések árán részesülhetnek belőle. Vajon Celan verse azt mondja nekünk, hogy korunk embere immár nem méltó arra, hogy áldásban, kegyben részesüljön, s ha esetleg mégis, akkor méltóságát akkor is kitartással, hosszadalmas próbatételek árán kell bizonyítania? Az *áldás* (*Segen*) kéz mélyére ásott, megkövült volta talán egyaránt utalhat Isten és ember, illetve ember és ember egymástól való elidegenedésére egy olyan világban, ahol a megszólított másikkal, legyen az akár a transzcendens, akár csupán a másik ember, pusztán óriási küzdelmek árán teremthető kapcsolat, már amennyiben lehetséges még a két szubjektum között bármiféle eredményes kapcsolatteremtés...

9.

WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls.

SZÜRKÉSEFÉHÉR,
meredeken kívájt
érzés.

Landeinwärts, hierher-
verwehter Strandhafer bläst
Sandmuster über
Den Rauch von
Brunnengesängen.

A szárazföld belseje felé, (szél
által)
idehordott homoknád fuvall /
fúj / lehel
homokmintákat
a kútdalok füstje felett.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.
Ein Aug, in Streifen
geschnitten,
wird all dem gerecht.

Levágott fül hallgatózik.
Csíkokra szelt szem
mindezzel boldogul.

A vers bizarr tájra kalauzol minket, ahol sziklaszerű, meredeken kivájt érzés képe tárul elénk.¹¹⁹ Ezt követi egy minden bizonnyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrásdalok füstje felett. Az utolsó sorokban egy levágott fül és egy csíkokra szelt szem, magukban, test nélkül álló érzékszervek szokatlan metaforái tűnnek fel, de mit is üzenhetnek voltaképp nekünk e sorok?

A *szürkésfehér, meredeken kivájt (szikla-)érzés (Weissgrau ausgeschachteten steilen Gefühls)* képe az emberi érzelmek fásultságára, kiüresedtségére utal. A szél által idefűjt növény, a homoknád (*hierherverwehter Strandhafer*), mely homokmintákat, -ábrákat (*Sandmuster*) fuvall, lehel, rajzol egészen finoman (*blasen*), élő növény, míg a homokminták nyilvánvalóan élettelenek, így a két kép éles kontrasztba állítható egymással. A kútdalok (*Brunnengesängen*) sok mindenre utalhatnak, talán egy mélyből kút vizének csobogására, mely dalszerűnek hangzik, vagy éppen az élet eredendő forrásának zenéje az, mely a versben hallható. A *minták (Sandmuster)*, melyek valamit ábrázolnak, azonban a víz dalainak *füstje (Rauch)* felett rajzolódnak ki, tehát elképzelhető, hogy e dalok paradox módon immár elégték. Jelentheti-e mindez, hogy az emberi érzések egyrészt megkövültek, másrészt pedig a forrásdalok elégeése által valami korábban létező, eredendő tudás is odaveszett? Mindezt a kopár létállapotot és az ezt ábrázoló metaforikát talán megindokolják az utolsó sorokban a levágott, illetve csíkokra szelt érzékszervek képei, melyek közül a második, a csíkokra szelt szem talán épp mindannak, amit a vers egészen addig leírt, megfelel, azaz összhangba kerül a kopár metaforákkal. Az utolsó sorok alapján a világ érzékelése, legalábbis valamiféle egészként való befogadása nem lehetséges. A *levágott fül (Ein Ohr, abgetrennt)* hiába *hallgatózik (lauschen)*, a test egészétől, az agytól, az elmétől elválva legfeljebb foszlányokat lehet képes meghallani, de értelmezni már ezeket sem képes, tehát lényegében halott. A *csíkokra szelt szem (Ein Aug, in Streifen geschnitten)* ugyanígy csupán a világ

¹¹⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 96-98.

szeleteit, töredékeit látja, de értelmezni, egészzé rendezni már nem képes őket, tehát tulajdonképp semmit nem lát a világból. Ez pedig *boldogul mindazzal, elviseli azt, (wird all dem gerecht)* hogy az emberi érzések megkövültek, kiüresedtek, a felettes tudás, a forrás, ha volt egyáltalán, elveszett – a világ az ember számára egészként érthetetlen és megismerhetetlen. A celani költészet számára a világ megismerhetetlensége tragédia, hiszen ezáltal a másik ember is megismerhetetlen – a vers pedig, mint kommunikációs forma, nem biztos, hogy képes még a szubjektumok között bármit is közvetíteni

10.

MIT ERDWÄRTS

GESUNGENEN MASTEN

fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied

beißt du dich fest mit den

Zähnen.

Du bist der liedfeste

Wimpel.

FÖLD FELÉ ÉNEKELT

ÁRBOCOKKAL

siklanak a mennyboltroncsok.

Fogaddal kapaszkodsz

ebbe a fa-dalba.

Magad vagy a dalnak

ellenálló / dalkemény

árbocszalag.

Celan egyik sokat elemzett verse ez, mely megírása óta az *Atemkristall* cikluson kívül és belül kiterjedt elemzéstörténetre tekint vissza.¹²⁰ Mivel kevésbé gondolom, hogy egy újabb kiterjedt elemzés az eddig született kiváló értelmezések után sok újat képes elmondani a szövegről, igyekszem pusztán néhány rövid megjegyzéssel kommentálni azt. A mindössze hat sorból álló költemény nem más, mint egy apokaliptikus látomás, mely az égbolt leszakadását, az elsősorban vallási-eszmei értelemben vett

¹²⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 98-100.

világvégét tárja elénk. A *mennybolt roncsai* (*Himmelwracks*) hajóroncsokként fordulnak és süllyednek a föld felé, e süllyedést ráadásul valamiféle ének kíséri. A roncsok *föld felé énekelt árbocokkal* (*mit erdwärts gesungenen Masten*) haladnak (*fahren*), a *gesungen* melléknévi igenév pedig a német versszövegben hangalak szempontjából igencsak rájátszik a *sinken* – *süllyedni* ige múlt idejű melléknévi igenévi alakjára (*gesunken*), mely ugyancsak ezt az asszociációs hálót erősíti. Ez az ének a föld felé irányítja a menny-hajók árbocait, tehát a fejük tetejére állítva elsüllyeszti őket. A lírai beszélő (aki önreflexív módon talán ismételten önmagát is megszólítja) a süllyedő, felborult hajó egyik árbocába kapaszkodik, miközben menny és föld, emberi világ és túlvilág egy apokaliptikus látomásban összemosódnak. Úgy tűnhet, a vízió az emberi civilizáció végét, de akár a lírai beszélő személyes létezésének a végét hivatott megtestesíteni – amikor a felhők roncsai, a mennyország roncsai a föld felé süllyednek, hiába minden kapaszkodás, az eredmény lényegében maga a teljes káosz, a teljes apokalipszis, mely a megsemmisülést, vagy legalábbis az addig fennálló világrend felbomlását vonja magával.

Többek között Celan jeles értelmezőjének, Otto Pöggelernek¹²¹ az a meglátása, hogy a fent idézett versben a *Himmelwracks* szóösszetétel nem csupán a fizikai értelemben vett égbolt, de a transzcendens, vallási értelemben vett mennyország roncsaira utal, süllyedésük pedig nem csupán a keresztény vagy a zsidó vallás széthullására utal, hanem az egész emberiség minden vallásának, a transzcendensben való hitnek a teljes elvesztésére. A versben jelenlévő *Holzlied* főnév, mely szó szerint *fából készült dalt* jelent, pedig, mivel Pöggeler szerint emberi, földi eredetű létező, mulandó, tehát tulajdonképpen a semmibe vezet és enyészetre van ítélve, és ha az árbocszalag valamiféle jelértékkel bír, azaz *valami helyett* áll a helyén, akkor előre jelezheti az emberi létezés végességét. Másrészt azonban a *liedfest* jelenthet *a dalnak ellenállót* is, azaz a vers egy másik olvasatában lehetséges, hogy az árbocszalag *kiállja* a dal támadását,

¹²¹ Otto PÖGGELEr, *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*, K. Alber Verlag, 1980.

eltaszítja magától, ezáltal pedig megmarad. Ebben az értelmezésben a dal az, aminek ellent kell állni¹²², szirénhangszerű csábítása ellen fel kell venni a harcot, és a létezés csak e a harc által túlélhető, fenntartható.

A megszólító-megszólított ugyanakkor egyrészt a végsőig kapaszkodik a süllyedéssel talán metonimikus kapcsolatban álló fa-dalba (*Holzlied*), olyannyira, hogy azonossá válik a *dal-kemény* vagy *dalnak ellenálló árbocszalaggal* (*der liedfeste Wimpel*). Ebben a megközelítésben inkább a dalnak, a destrukciónak való ellenállásról van szó. A vers talán nem mást üzen nekünk, mint hogy a megszólított, legyen az a költő, az alkotó ember, vagy csupán a megszólításra szenzitív szubjektum általában, mintegy kötelességszerűen ellenáll az eszmei-szellemi értelemben vett pusztulásnak, a kultúra és az emberiség egyetemes hajótörésének.

A vers költői látomása, föld és mennybolt apokaliptikus összeecsúsása, egyszerre eggyé válása és szétzilálódása nyilvánvalóan egyfajta emberi ösbűn eredménye (talán éppen a második világháborúé, vagy még korábbi népiirtásba torkolló háborúké?). Ahogyan egyik előadásában által Jean Bollack is utal rá az *ellen-nyelv* (*Gegensprache*) fogalmát játékba hozva, Paul Celan lírájának többértelműségét kiemelve:

*„Az idiomatikus ellen-nyelv éppen abban áll, hogy az eseménynek képes kifejezést adni, létezni hagyja és egyúttal fölébe is kerül; a nyelvben megtett utak el-nem-felejtése a fölébe kerekedés egyedül lehetséges módja. A bűn nyoma olyan mélyen bevésődött a nyelvbe, hogy követniünk kell, ha nem akarjuk megismételni a büntettet...”*¹²³

A fenti vers egyik vezérmotívuma kétségkívül a meggyalázott, tisztátalanná tett emberi nyelv, Celan pedig többek között azért jelentős költő, mert lírája

¹²² BACSÓ Béla, i. m. 89.

¹²³ Jean BOLLACK, *Die Fremdheit. Über Paul Celan*. In *Akzente*, 3. füzet, 1994 június.

Az idézett szövegrészlet, mivel Bacsó Béla Celan-monográfiájából származik, feltehetőleg magának a szerzőnek a fordítása. Idézi: BACSÓ Béla, i. m. 89.

nem néven nevez valamely emberi bűnt, hanem azt az egyetemes, nagyszabású tapasztalatot képes közvetíteni, hogy minden elkövetett és a jövőben elkövetésre kerülő bűn megkérdőjelez minden emberi vonatkozást, az emberiséget, az emberi civilizációt és az addig stabilnak tűnő értékrendet alapjaiban rengeti meg. A bűnök, az emberek által elkövetett történelmi bűnök, mint népirtások, háborúk, politikai visszaélések nem feltétlenül következményként vonják magukkal, hogy még a mennyország / égbolt is szétesik és a föld felé süllyed, hanem akár magát a széthullási folyamatot is jelenthetik. Nem szükséges előzmény, nem szükséges emberi ősbűn ahhoz, hogy az emberi civilizáció elembertelenedjen, sivárrá váljon, adott esetben eltűnjön – a folyamat lehet öngerjesztő, a rendszer pedig mintegy önmagát számolja fel. Talán ismételten maga a költő az, aki a végsőkig kapaaszodik az emberi világba a és maga lesz a *dalkemény / dalnak ellenálló árbocszalag*, vagy adott esetben, ha az eredeti német szöveg értelméhez (?) közelebb akarunk maradni, sokkal inkább a *dalnak ellenálló árbocszalag*. A pusztulás dalát kiállva a művész és a művészet azok, aki és ami egy elembertelenedő, apokaliptikus állapotok felé száguldó létezésben reményt, netán egy végzetes folyamat lezajlása után pedig újrakezdést jelenthetnek. A széthullással szemben, mint valamiféle árbocszalag, apró zászló, a végsőkig jelképezi és védelmezi a szellemi kultúrát és a mennybolt által megtestesített transzcendenst, még akkor is, ha minden hajó vert flottaként süllyed el a fizikai, materiális valóságban. A költő, illetve általában a hívószót meghallani képes ember a felettes értékek őrzőjeként jelenik meg. Úgy vélem, annak ellenére, hogy az emberi gondolkodás a transzcendenst mára mindennapjainkból szinte kizára, a vers bizonyítéku szolgálhat rá, hogy a celani költészet és a művészet általában nem minden esetben hajlandó lemondani a transzcendens és a materiális valóságon túli értékek iránti igényéről, még akkor sem, ha mindez időnként széthullani, elsüllyedni látszik. A művészet igyekszik megőrizni azt, ami veszélyben van, vagy ha valami végleg elveszni látszik, adott esetben saját teremtő ereje által megkísérli újra létrehozni. A szöveg filozófiai költeményként,

korkritikus versként olvastatja magát, mely áttételesen ugyan, de a történelem folyamatait jeleníti meg, de akár művészetelméleti, a művészet örök voltát hirdető műként is olvashatjuk. Celan fenti versének üzenete, már amennyiben van ilyen, minden bizonnyal inkább egyetemes, semmint szubjektív, megjelenítve a mindenre kiterjedő pusztulás, az apokalipszis látomását, de ugyanakkor felkínálva az egyetemes újrakezdés lehetőségét is. Az újrakezdés jelenthet akár vallási értelemben vett megváltást is, ebből kifolyólag az emberi lét és a nyelvbe zártság nem pusztán kárhozátszerű létezés, hanem olyan létállapot, amelyen belül helye lehet a feloldozásnak, a megváltásnak is.

11.

SCHLÄFENZANGE,

von deinem Jochbein beäugt.
Ihr Silberglanz da,
wo sie sich festbiß:
du und der Rest deines Schlafs –
bald
habt ihr Geburtstag.

JÁROMCSONTODDAL

halántékfogó néz farkasszemet.
Ahol beléd váj,
ezüstös fény gyúl:
te és álmod maradékai –
közeleg
a születésnapotok.

A vers érdekes, nehezen dekódolható költői képpel, *halánték-harapófogóval* (*Schläfenzange*) (?) indul, mely szembenéz a megszólított *járomcsontjával* (*von deinem Jochbein beäugt*).¹²⁴ De vajon miért fogja közre a halánték harapófogóként a járomcsontot? Ezen anatómiai metaforák megértése nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, azonban ez alkalommal talán segítségünkre lehet, ha csupán felszínesen is, de figyelembe vesszük Paul Celan életrajzában bizonyos tényeit. Egyrészt tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a szerző életkorából

¹²⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 100-101.

indulunk ki és a verset önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő ősülő halántéka, mely az öregedésre, a lassú elmúlásra figyelmeztetve néz szembe a költő járomcsontjával. Ezt az interpretációs lehetőséget erősítheti az *ezüstös fény*, *ezüstös ragyogás* képe (*Silberglanz*), valamint a megszólított és *álma*, *alvása maradékának* (*der Rest deines Schlafs*) közelgő *születésnapja* is. A *születésnap* (*Geburtstag*) ebben az esetben nyilván nem pozitív esemény, sokkal inkább a közelgő elmúlásra figyelmezteti a költői megszólítottat.

Ilyen egyszerű lenne azonban, amit e vers mondhat nekünk, s pusztán az öregedésre, az elmúlásra figyelmeztetné a megszólítottat? Ugyancsak részint életrajzi adatok alapján egy másik interpretáció is kínálkozhat. Ismert tény, hogy Celan élete során több idegösszeroppanást is megért, többek között valószínűleg egyre súlyosbodó depressziója vezetett 1970-es öngyilkosságához is. Életében számos alkalommal állt pszichiátriai kezelés alatt, melynek során depressziójának és szorongásainak enyhítésére sokterápiát is alkalmaztak rajta. Az elektrosokk lényege, hogy a páciens halántékára elektródákat helyeznek, az agyműködést pedig enyhe áramütéssel tompítják. Ebből kifolyólag elképzelhető, hogy a járomcsont nem pusztán a költő ősülő halántékával, hanem a belé maró elektródákkal is szembenéz. A kigyúló ezüstös fény ugyanúgy utalhat az ősülő hajszálakra, mint az elektródák fémes fényére.

Öregedés és örület, születésnap ünnepség és pszichiátria atmoszférája keveredik e rövid versben, s annak eldöntése, hogy vajon a költő halántéka pusztán ősülő-e, vagy a rajta megcsillanó ezüstös fény az elektrosokkra használt fémdrótokra utal, talán ránk, olvasókra van bízva.

12.

BEIM HAGELKORN, im

brandigen Mais-

kolben, daheim,

den späten, den harten

Novembersternen gehorsam:

JÉGESŐBEN / JÉGÁRPÁNÁL, az

üszkös kukorica-

csőben, odahaza,

engedelmeskedve a kései,

kemény novemberi csillagoknak:

in den Herzfaden die

Gespräche der Würmer geknüpft –:

a férgek közötti párbeszéd

a szívfonalba kötve –:

eine Sehne, von der

deine Pfeilschrift schwirrt,

Schütze.

egy húr, melytől, Nyilas,

a te nyílbetűd

süvít el.

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – jégdara, jég szem (*Hagelkorn*), kiégett / üszkös kukoricacső (*im brandigen Maiskolben*), megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, a november csillagzata előtt (*den harten Novembersternen gehorsam*).¹²⁵ Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Hagelkorn* főnév a németben nem csupán a csapadékként aláhulló jég szemeket, hanem *jégárpát*, makacs, nehezen gyógyuló szemgyulladást is jelent – az értelmezés szempontjából pedig mindkét lehetőség elfogadható lehet, ily módon egyáltalán nem biztos, hogy a szöveg nyitószava késő őszi jég esőre utal. E költői képek nyomasztó atmoszférát teremtenek, s talán valamennyire magukért beszélnek. A jégdara és az üszkös kukoricacső (*brandige Maiskolbe*) (a *brandig* melléknév a növény betegségére utalhat) képei az elmúlást hordozzák magukban – a koratéli, novemberi csillagzat alatt a kettő eggyé válik, az évszakra való utalás pedig ugyancsak az elmúlás asszociációit hordozza.

¹²⁵ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 102-104.

A következő sorokban ismételten a hanyatlás képeivel találkozik az olvasó. *Férgek közötti párbeszéd* (*Gespräche der Würmer*) szövődik (*knüpfen – geknüpft*) a *szívfonálba* (*Herzfaden*), ez pedig nyilván az emberi test fizikális értelemben vett elmúlására is utalhat. A szív talán még ver, de a férgek már mindenbizonnyal már arról beszélgetnek, hogyan lakmároznak majd belőle – beszédük belefónódik a szív szövődékébe, fonálába, mintegy beindítva és / vagy meggyorsítva az elmúlást.

Az utolsó három sorban olvashatunk egy megszólítást. A költői beszélő a *Nyilas* (*Schütze*) csillagképet szólítja meg, ez pedig nyilván összefüggésbe hozható a novemberi csillagok képével – a Nyilas csillagjegy szülöttei novemberi vagy decemberi születésűek, ebből kifolyólag a kettő biztosan megfeleltethető egymásnak. Celan maga 1920. november 3-án született, a megszólítás tehát minden bizonnyal önmegszólítás, hiszen maga a költői is a Nyilas csillagjegy szülötte. Verse zárósoraiban a költő tehát önmagához (is) szól, egy íj húrjától (*Sehne*) pedig az ő nyílbetűje (*Pfeilschrift*), írása süvít el (*schwirren*). A leírt betű ebben az esetben tehát olyan, mint a kilőtt nyílvessző, azaz célzott, iránya van, valamely célpont felé tart. S hová tarthatna a betűk által leírt – főként költői – szöveg, ha nem a másik ember, az olvasó felé? Az utolsó három sor talán értelmezhető a korábbi sorok egyfajta antitéziseként – a költő és alkotása kilőtt nyílként fordul szembe az elmúlással, mely elől a menekülés útvonala egyrészt a művészet, másrészt talán a másik emberrel való kapcsolatteremtés, a kommunikáció lehet.

13.

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

ÁLLNI a levegőben,
a sebhely árnyékában.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,

Senkiért-és-semmiért-állás,
ismeretlenül,

für dich
allein.

helyetted / érted
egyedül.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Mindazzal együtt, ami ott
benne (az árnyékban) elfér,
akár nyelvtelenül.

Ismét csak egy sokat idézett és elemzett, mára saját recepciótörténettel bíró versről van szó.¹²⁶ Mi lehet az, amiről e sorok valójában szólni képesek? A kérdésre persze nem adható egyértelmű válasz, azonban adódhat számos párhuzamos értelmezési lehetőség.¹²⁷

A mindennel való szembehelyezkedés, a térből és időből való költői kivonulás sorai ezek. A költő és / vagy a vers csupán *állnak*, a *puszta levegőben*, *egy sebhely árnyékában* (*im schatten des Wundenmals in der Luft*) anélkül, hogy bármihez bármiféle viszony fűzné őket, állnak, senkiért és semmiért, tanúságot téve a művészet önmagáért való létezése mellett. Az időtlenségre, statikusságra utal a kezdőszó, az *állni* (*stehen*) ige időaspektust nélkülöző főnévi igenév alakja is. Felesleges feltenni a kérdést, ez az állás *mikor* történik, hiszen az időbeliség kategóriája többé nem bír értelemmel, hiszen *senkiért-semmiért-állásról* (*Für-niemand-und-Nichts-Stehn*) van szó a szövegben, amely egyedül a *megszólítottért / a megszólított helyett* történik (*für dich allein*). A *für* elöljáró által implikált, teért való és a *te helyett* történő állás, tanúságtétel pedig talán egyszerre megy végbe. Még a *hol* kérdést is csak óvatosan érdemes feltenni, hiszen mindez a levegőbe vájt sebhely árnyékában, egy szinte teljességgel körvonalazhatatlan térben megy végbe, az egyetlen valamilyen tájékozódási

¹²⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 104-105.

¹²⁷ Lásd példának okáért Bacsó Béla rövid értelmezését, mely az álomszimbolika felől igyekszik olvasni a szöveget: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert mi nem tudunk...”, Budapest, Kijarat Kiadó, 1999, 191-200.

pontot jelentő létező a megszólított, a *te*, aki azonban maga sincs jelen, és a beszélő áll az ő helyén, az helyén.

A vers ezzel párhuzamosan lemond arról is, hogy a kommunikáció eszközeként közvetítsen két szubjektum között – többé nem *mond valamit*, pusztán *áll*, azaz létezik, ám teljességgel önmagába zártan, pusztán saját belső törvényszerűségeinek megfelelően. Teszi ezt *akár nyelvtelenül* – Celan költeménye olyan messzire megy, hogy immár kész lemondani a nyelv médiumáról is, és *akár nyelvtelenül (auch ohne Sprache)* is folytatja az állást, holott a nyelv tradicionálisan a költészet fő médiuma. E versben látszólag nem lelhető fel az *Atemkristall* egyéb verseire jellemző törekvés, mely szerint a költő mindenképp szólni kíván a másik emberhez, s legfőbb célja a két szubjektum között létrejövő kommunikáció beteljesítése.

Feltehetjük persze, hogy kommunikáció mégis létrejöhet azáltal, hogy a vers éppen úgy mond el többet az olvasónak, ha részben vagy egészben visszavonja önmagát, s a csend, az elhallgatás felé tendálva mélyebb értelmezési síkokat nyit meg, mintha explicit módon, didaktikusan próbálna meg valamilyen üzenetet közvetíteni a befogadó felé.

14.

DEIN VOM WACHEN

stößiger Traum.

Mit der zwölfmal schrab-

förmig in sein

Horn gekerbten

Wortspur.

Der letzte Stoß, den er führt.

Die in der senk-

rechten, schmalen

VIRRASZTÁSTÓL ÖKLELŐS

álmod.

A tizenkétszer megcsavart,

szarvába

véselt

szónyommal.

Utolsót öklel.

A függőleges,

szűk nappalhasadéokban / -tárnában

Tagschlucht nach oben
stakende Fähre.

az egyre felfelé
kapaszkodó komp:

Sie setzt
Wundgelesenes über.

átviszi
a sebesre olvasottat.

Álom és éberség, virrasztás ellentétével indul a vers – az álom éppen az éberségtől, a virrasztástól, az alvás hiányától válik *döfőssé, öklelőssé* (*stößig*), s ezután tárul elénk a tizenkét fordulás csavarmenetet alkotó, az álom szarvába vésett szőnyom.¹²⁸ Az álom valamiféle párosujjú patás, szarvval rendelkező állatként kerül metaforizálásra, s itt a szarv és a szarv csavarmenete miatt leginkább juhról, kosról, azon belül is talán egészen konkrétan a valóban csavarszerű szarváról ismert rackajuhrról lehet szó. Bizarr, szokatlan metaforizációja az álomnak. E furcsa képeket nyomasztó földrajzi metaforák követik: *nappalhasadéokban, -tárnában* (*Tagschlucht*) felfelé kapaszkodó, csákjázó komp (*nach oben stakende Fähre*), mely átkel valahová, célba juttatva azt azt, *amit immár sebbé / sebesre olvastak* (*das Wundgelesenes*).

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely az éberségtől vált szűrőssé.¹²⁹ A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. A kürt / szarv barázdáiba csavarodott / vésett szőnyomot (*der zwölfmal schrabenförmig in sein Horn gekrehten Wortspur*) látunk. olvasunk – a kimondott szónak csupán a lenyomata, vésete az, ami a szarvban megmaradt, tehát e világban nincsenek ott a szavak, így nem biztos, hogy lehetséges az általuk való kommunikáció. E szőnyom tizenkétszer csavarodott meg, adott esetben követi az állati szarv természetes csavarmenetét, mely szarv utolsót öklel, döf (*der letzte Stoß*) (?). Talán lehetséges a szőnyom és a következő költői

¹²⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 106-108.

¹²⁹ Vö. Bacsó Béla elemzésével: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijarat Kiadó, 1999, 191-200.

kép, a függőleges, szűk nappalhasadékban a sziklák között felkapaszkodó, felfelé csákyázó komp (*der in der senkrechten, schmalen Tagschlucht nach oben stakende Fähre*) egymással való azonosítása is – e komp erőlködik, lassan halad felfelé, hogy célba érjen, ám végül átviszi, célba juttatja azt, amit sebbé olvastak. Továbbá bonyolítja a költői képet, hogy *függőleges* és *szűk* (*senkrecht, schmal*) hasadékról, tárnáról van szó, melyben a komp felfelé csákyázik, kapaszkodik, így talán nem is arról van szó, hogy a jármű egy sziklafalak között folyó zuhatagban kapaszkodik felfelé, a folyásiránnyal ellentétes irányban. Ami azt illeti, vízről egyáltalán nem is esik szó a versben, miként azt a vízijármű metaforikája első olvasásra sejtetné. Talán arról lenne szó, hogy a *kompnak* (*Fähre*) nevezett valami talán a föld alól, függőlegesen kapaszkodik felfelé, a nappali fényre, és az álomból lassan az ébredésbe, az ébrenlétbe kel át, az általa összekötött két metaforikus part pedig nem vízszintesen, hanem egymás alatt helyezkednek el, mint a földalatti világ és a földfelszín?

Amit sebbé / sebesre olvastak (*Wundgelesenes*), az már nyilván számtalan olvasáson esett át, azaz valószínűleg régi, ismert szövegről lehet szó. Elképzelhető-e, hogy e sebbé olvasott valami talán egyfajta ősi, szent szöveg, melyet azonban hiába olvastak sebesre, mára érvényét veszítette?

Érdekes és szembetűnő, Celan költészetére jellemző szójáték, mely persze csak németül ragadható meg igazán, hogy míg az *über/setzen* ige elváló igekötővel azt jelenti, *valamit valahová átvinni, a túlsó partra átszállítani*, illetve *átkelni valamin*, addig az *übersetzen* ige nem-elváló igekötővel azt jelenti, *valamilyen szöveget egyik nyelvről a másikra lefordítani, átültetni*. Ily módon a *komp* (*Fähre*) metaforája médiumként jelenik meg, mely átviszi a *sebbé olvasott szöveget* az egyik partról a másikra, akár még a szöveg nyelvről nyelvre fordításának értelmében is.

Talán felesleges is feltenni a kérdést, mi az, amit *sebbé / sebesre olvastak*. A szónyommal talán azonos komp célba jut és célba juttatja azt, ami immár sebesre olvastatott, ám ennek ellenére talán még mindig bír valamiféle értelemmel. A cél pedig, ahová a szűk hasadékon az értelmet el

kell juttatni, talán nem más, mint a másik ember, aki a versből sugárzó nyomasztó atmoszféra ellenére a költészet szava által még mindig megszólítható lehet.

Az éberségtől öklelőssé, agresszívvé vált álom-kos képe talán megfeleltethető a hasadéokban, tárnában lassan felfelé kapaszkodó komp metaforájának is. Ebben az esetben ugyancsak megengedhetőnek látszik az az értelmezés is, mely szerint, amit a komp magával hoz, az az álom világából származik, ahová pedig átkel, nem más, mint az ébrenlét világa, a tapasztalható valóság. Az álmot és az éberséget viszonylag szűk mezsgye választja el egymástól, a komp pedig talán olyan dolgokat hoz magával, amelyeket mindenképpen át kell menteni az álom lidércnyomásszerű világából az ébrenlétbe, keresztül kell vinni minden zuhatagon, pusztító elemen, mindezt talán azért, hogy az ember legalább továbbra is embernek nevezhesse magát.

15.

MIT DEN VERFOLGTEN in

späten, un-
verschwiegenen,
strahlenden
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.

AZ ÜLDÖZÖTTEKKEL kötetett

kései,
el-nem-hallgatott,
sugárzó
szövetségben.

Hajnalmérőn, aranyozott,
odatapad együtt-
esküdő, együtt-
csoszogó, együtt-
író
sarkadhoz.

A kései, el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség (*späten, unverschwiegenen, strahlenden Bund*), mely az üldözöttekkel (*mit den Verfolgten*) kötött, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigre az Ószövetségben.¹³⁰ Ezt támaszthatja alá Paul Celan zsidó identitása is, melyre lépten-nyomon utalások jelennek meg a költő verseiben. A zsidó nép a világtörténelem folyamán üldözötté vált, azonban ennek ellenére megmaradt Isten kiválasztott népeként, tehát a sugárzó szövetség ember és Isten között sosem került elhallgatásra, még akkor sem, mikor ember és ember üldözte, adott esetben számtalanszor legyilkolta egymást a történelem során. A rövid vers első négy sora talán éppen ezt képes az olvasónak elmondani.

A második strófában furcsa szóösszetétel, *hajnal-mérőön / nappal-mérőön* (*Morgen-Lot*) jelenik meg, mely ráadásul *aranyozott, arannyal futtatott* (*übergoldet*). A mérőön egyrészt olyan műszer, mely hajóról a tengerbe vetve a vízmélység megmérésére szolgál, persze az építészetben használatos, falak függőlegességének mérésére használt függőóra is utalhat – e mérőeszköz ráadásul aranyozott, tehát kivételesen ragyog, ezáltal pedig elképzelhető, hogy kivételes mélységek mérésére is szolgálhat. Emellett nem elfelejtendő, hogy a mérőön súlyos, ily módon pedig le is húzhatja a mélységbe a megszólítottat, akinek súlyként, sarkantyúként *tapad oda* (*heftet sich an*) *együtt-esküdő, együtt-csoszogó, együtt-író sarkához* (*mit-schwörende, mit-schürfende, mit-schreibende Ferse*). A *schwören, schürfen* és *schreiben* igén összecsengését, alliterációját, kezdeti s(ch) hangjuk azonosságát a magyar nyelven bárhogy is visszaadni nyilván nem könnyű feladat, azonban ez az egybehangzás is megerősíti az igékhez kapcsolt *mit-* praefixum által kifejezett valakivel / valamivel való közösséget, együttességet.

A vers megszólítottja, aki szövetségre lépett az üldözöttekkel, talán nem vagy nem kizárólag Istent jelölheti, hanem adott esetben magát a költőt beszélő. Ő az, akinek sarkához (*Ferse*) odarögzül az aranyozott hajnal-

¹³⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 108-111.

mérőőn, s aki talán az üldözöttekkel *esküszik* (*schwören*), *csoszog* (*schürfen*) és *ír* (*schreiben*) együtt. A mérőőn talán tényleg a mélységbe készül magával rántani a költőt, ahol egyfelől várhatja a végzetszerű pusztulás is, másfelől viszont, mivel e mélységmérő a hajnallal, a nappali fénnel áll metonimikus kapcsolatban (a németben a *Morgen* a holnapot is jelenti), ugyanúgy elképzelhető, hogy általa mintegy kiválasztottként, különleges mélységekben tehet utazást.

A vers nyitva hagyja előttünk, vajon magasztos vagy baljós entitás-e, mely az üldözöttekkel sorsközösséget vállaló, feltehetőleg önmagát (is) megszólító költői beszélő sarkához ragad, elképzelhető tehát, hogy a celani költészet általában kopár, világvégi tájain, miként a jelen versben is, időnként kigyúlhat valamiféle fény.

16.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es
sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztaság
felett.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: vannak még
dalok, (melyek) eléneklendők
túl az emberen.

A fenti, immár a dolgozat korábbi részében is elemzés tárgyává tett vers mára ugyancsak saját recepciótörténettel rendelkezik, egyike Celan legtöbbet elemzett emblematikus költeményeinek.¹³¹ Kétségtől nehéz róla bármi újat mondani a számos kiváló értelmezés után, épp ezért a legjobb, ha itt és most csupán rövid, lényegretörő elemzésre szorítkozunk.

¹³¹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 111-112.

A mindössze hétsoros vers *szürkésfekete, hamuvá égett (?) puszta táj felett (über der grauschwarzen Ödnis)*, feltehetően a borult égbolt felhőin fonálszerűen áttörő napsugarak intenzív költői képével indít. Ezt követi a *fényhangot fogó, fa-magas*, feltehetőleg termékenységet, gyarapodást sejtető *gondolat (ein baumhoher Gedanke)* képe, majd a szentenciaszerű végkövetkeztetés, mely szerint *vannak még dalok, melyeket el lehet / kell dalolni túl az emberen (es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen)*. A *Lichtton* (pontosabban a *Lichttonverfahren*, Celan e szó rövidített alakját használja) főnév nem csupán Celan költői szóösszetétele, hanem egy máig használatos filmtechnika elnevezése, melynek lényege, hogy a levetített filmtekerccsel párhuzamosan hangfelvételt rögzítő magnéziumszalag is pereg, ily módon a látvány és a hang szinkronba kerülnek, a film pedig egyszerre optikai és auditív médium. A vers tehát nem csupán a transzcendens tartalmakra, hanem a XX. század második felében elterjedő, napjainkra még inkább elterjedt elektronikus médiumokra is utalhat.

Az *emberen túli* dallamok (*jenseits der Menschen*, mely egyébként mind térbeli, mind pedig időbeli *túl-létre* is utalhat) lehetnek transzcendens, az ember által érzékelhető világon túli tartalmak, azonban bizonyosan lehetséges az az értelmezés is, hogy e dallamok már egy olyan világból szólnak, ahonnét eltűnt az ember, helyét az elektronikus technika vagy a teljes pusztulás (*szürkésfekete pusztaság*) vette át, vagy legalábbis az ember, ha még létezik is, többé már nem nevezhető embernek.

Eldönthetetlen persze, vajon a költemény az elvesztett transzcendens visszanyerésének igényét fogalmazza meg egy olyan korban, amelyből az ember száműzte a transzcendenst a technológia és a materiális létezés javára, vagy pedig transzcendens- és embermentes ellenutópiát kíván elénk tárni. Az olvasónak nyilván szabadságában áll választani a számos párhuzamos, akár egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőség közül, vagy akár megalkotni saját olvasatát, s talán éppen ez az, amiért az

Atemkristall ciklus e figyelemre méltó darabja újra és újra az értelmezők érdeklődésének középpontjába kerül.

17.

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

**KÍGYÓFOGATBAN / KÍGYÓZÓ
VAGONBAN**, a fehér ciprus mellett
(elhaladva), árvízen
vittek át.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andere Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

Ám benned
születésed óta
a másik forrás habzott,
az emlékezet
fekete (fény)sugarán
kapaszkodtál a nap felé.

Az immár szintén saját recepciótörténetre visszatekintő vers¹³² valószínűleg Auschwitz borzalmas élményeinek rögzítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző magyar fordítások, pl. Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmi? – a *Wagen* – *vagon* szóhoz társítható asszociációkat minden bizonnyal aligha kell bővebben ecsetelni.

Ma már ismert tény az irodalomtudomány számára az is, hogy Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a *fehér ciprus* (*die weisse Zypresse*) és

¹³² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 113-114.

az árvíz, özönvíz (*die Flut*) motívuma, a másik forrás (*die andere Quelle*) pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. A mítoszfeldolgozás idevágó részlete magyarul így szól:

*„A Hádész házában baloldalt egy forrást fogsz látni, amellet pedig egy fehér ciprust. Óvakodj, és ne menj a forrás közelébe! Találni fogsz egy másik forrást is, melynek hideg vize Mnemoszuné tavából folyik elő. (...) Akkor majd inni adnak neked az isteni forrásban, és akkor majd a többi hőssel együtt uralkodni fogsz.”*¹³³

Arról, hogy Celan ismerte a mítosz e középkori német fordítását / átdolgozását, többek között a szerző lírai életművének kritikai kiadásából is pontosan tájékozódhatunk.¹³⁴ A történet szerint Orpheusz *alászáll* az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők közé. A versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más, adott esetben még önmegszólító versről is szó lehet. A szöveg kapcsolatba hozható Orpheusz mitológiai bukásával is – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is Hádészban marad. Lehetséges ugyanakkor, hogy itt egyúttal a művész / Orpheusz megistenüléséről is szó van? Maurice Blanchot szerint az ember csak akkor hozhat létre értékes műalkotást, amennyiben mélység mérhetetlen és felfoghatatlan tapasztalatát nem pusztán önmagáért keresi.¹³⁵ Orpheusznak szükségszerűen vissza kell ténnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét

¹³³ Bartók Imre fordítása, lásd: uő, Paul Celan, *A sérült élet poétikája*, 161.

¹³⁴ „Du wirst im Hause des Hades zur Linken eine Quelle Finden, neben ihr steht eine weisse Zypresse. Hüte dich, in die Nähe dieser Quelle zu kommen! Finden wirst du auch noch eine andere, deren kaltes Wasser aus dem See der Mnemosyne hervorfließt. (...) Dann werden sie dir zu trinken geben von der göttlichen Quelle, und dann wirst du mit den anderen Heroen herrschen!”
Lásd: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

¹³⁵ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 140-145.

pedig szükségszerűen maga mögött kell, hogy hagyja. Talán nem is azért szállt alá az alvilág mélységeibe, hogy kimentse és mindennapi valójában lássa viszont – sokkal inkább azért, hogy az eredendő sötétségben, a végső elérhetetlenségében lássa viszont, utoljára.

Orpheusz vétkezik – a végtelent akarja kimeríteni, az isteneket és a világ törvényeit kísérti, de vétke valahol szükségszerű és tévedésével maga is tisztában van. Talán Celan versének Orpheusza is ezt teszi – Orpheusz tiltott, kedvese végleges elvesztését implikáló visszapillantása valójában nem más, mint a művész végső áldozata a mű irányába. Mikor a költő Eüridikére pillant, már nem a szeretett asszonyt látja a maga fizikai valójában – sokkal inkább a mű felé, a mű eredete felé fordul.

Az éjszaka, az alvilág áthatolhatatlan éjszakája elnyeli, magába zárja Eüridikét, pontosabban dalba zárja azt, ami egyúttal meg is haladja magát a dalt.¹³⁶ A kedves nem más, mint áldozat a műalkotás oltárán. Orpheusz (vissza)pillantása egyúttal a szélsőséges szabadság elnyerésének pillanata is, amikor a művész még önmagától is megszabadul, valamint felszabadítja a műben rejlő szentséget. Az írás folyamata – akár a Celan által versbe foglalt trauma megírása – mindig Orpheusz pillantásával veszi kezdetét.

Orpheusz elnyeri büntetését, hiszen megszegte a Hádésszal való megállapodást, visszapillantott kedvesére, s egyúttal el is veszítette mindörökre. Ám e büntetés egyúttal jutalmat is magával von, hiszen a szeretett személy, tágabb értelemben minden szeretett dolog feláldozása az értékes, maradandó műalkotás létrehozásának előfeltétele lehet. Ezen áldozat pedig egyúttal talán az amúgy szavakba önthetetlen, le- / megírhatatlan trauma szavakba öntésének, a fényre való visszakúszásnak, az anabázisnak és a produktív, alkotó módon működő emlékezet használatának feltétele is.

A művész bukása Paul Celan költészetében szorosan összefügg a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Orpheusz bukása által a művészet akár sikerrel is járhat, hiszen a mű már

¹³⁶ Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

voltaképpen magában a mítoszban készen áll.¹³⁷ Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor így módon a költő, a huszadik századi (késő)modern / kvázi-posztmodern művész implicit dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása után valami olyasféle művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. A *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – általa sokkal inkább a borzalom megtapasztalásáról van szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott *csobog, habzik (schaumen)* a művész lelkében másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet fekete sugarán (am scharzen Strahl Gedächtnis)* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva *a nappal, nappali fény felé kapaszkodik. A napfényre, nappali fényre való felkúszás (klimmen zutag)* költői képe mindenképpen párhuzamba állítható az *Atemkristall* ciklus előző versével, *Fadensonnen*nel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenésére is utalhatnak. A katabázist, az alászállást szükségszerűen anabázis, a felszínre való visszatérés követi. Állíthatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Talán tartható álláspont a vers kapcsán, hogy e szöveg aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kíván adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva – miként arra a későbbiekben még sor

¹³⁷ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

kerül majd –, akár valamely általánosabb horizontból kitekintve, a szövegből mindenképp kiolvasható a trauma által az emlékezetbe vésődött borzalom, illetve a lélekben felfakadó másik forrás, az emlékezés, mely talán erőt adhat a fény felé kapaszkodáshoz, ezáltal pedig valamiféle újrakezdéshez.

18.

HARNISCHTRIEMEN, Faltenachsen,
Durchstich-
punkte:
dein Gelände.

PÁNCÉLBARÁZDÁK, tanúhegyek,
áttörés-
pontok:
a te tereped.

An beiden Polen
der Kluftrose, lesbar:
dein geächtetes Wort.
Nordwahr. Südhell.

A dőlésmutató mindkét
pólusán, olvashatóan,
a te kiközösítet szavad.
Északigaz. Délfényes.

Geológiából kölcsönzött metaforák, ismételten csak kopár tájak uralják e rövid, mindössze kétszer négy sorból álló vers világát.¹³⁸ A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és a *áttörésspontok* (*Harnischstriemen*, *Faltenachsen*, *Durschtischpunkte*) első olvasásra nem egyértelműen dekódolható szóösszetételek, ám a harmadik sor végén álló, a negyedik sort bevezető kettőspont hamar világossá teszi, miről is van szó: a megszólított *földjéről*, *terepéről* (*Gelände*) a barázdált páncél / földkéreg és a *tanúhegyek* pedig feltehetőleg sziklás, egyenetlen, kopár, talán növényzettől is mentes tájra utalnak, mely mintegy páncélként veszi körül a földfelszínt. Ez volna az első strófa – egy kopár, élettől mentes, sziklás táj képe, mely ugyanakkor a vers megszólítottjának mintegy otthonául is szolgál, de legalábbis olyan *terepként*, ahol otthonosan mozog. Még az is elképzelhető,

¹³⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 115-119.

miként arra a *Gelände – terep* főnév utalhat, hogy e tájat pusztán térképen látja, láttatja a költői beszélő.

A következő, szintén pusztán négy sorból összeálló strófában megjelenik egy iránytűhöz hasonló geológiai-geográfiai műszer, a *dőlésmutató, dőlésszögmérő (Kluftrose)*, mely egy 180 fokos skálát tartalmaz, és szintén van északi, illetve déli pólusa. Bár a terminus magyar fordításában mindez nyilván nem érzékeltethető, de a *Kluftrose* elnevezés (németül szó szerint: *szakadék-rózsa*) a vers kontextusában mindenbizonnyal a *Windrose – szélrózsa* főnévre is rájátszik, mely ugyancsak mérőeszköz, a szél irányának jelzésére szolgál, s meglehetősen hasonló skála található rajta is, mint az iránytűn vagy a *Kluftrosén*. Emellett az összetétel második tagja nyilvánvalóan a *Niemandrose – senkirózsája* kötetcímadó metaforával is valamiféle motivikai kapcsolatban állhat Celan költői életművén belül. A vers azt mondja, e műszer *mindkét pólusán (an beiden Polen der Kluftrose)* ott áll *olvashatóan (lesbar)* a megszólított *kitagadott, elüldözött szava (dein geächtetes Wort)* – a száműzöttség, kitaszítottság bizonyosan összefügg a kopár, kihalt tájjal, azaz e szó kitagadottsága okán nyilván ide kényszerült száműzetésbe, s talán metonimikus kapcsolatban áll a megszólítottal, hiszen az első strófa által sejtetett sziklavilág *az ő (geológiai) terepe (Gelände)*. A kitagadott, kiközösített szó ráadásul *északigaz (nordwahr)* és *délfényes (südhell)*, tehát mindkét póluson pozitív, magasztos jelző társul hozzá. E szó egyszerre igaz és fényes, ragyogó, hasonlóan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz. Elképzelhető-e, hogy voltaképp Isten az, aki és akinek a szavai *ide* száműzettek az emberi világból? Vagy a költői ismét pusztán önmagát szólítja meg és saját szavait burkoltan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz hasonlítja? A kérdés nyilvánvalóan nyitva marad előttünk. Elképzelhető azonban, hogy a költészet szava annak ellenére, hogy a mindennapok világából az önreflexív vers zárt világába került száműzésre, továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy *igazat szóljon*, mindezt pedig ragyogva, akár transzcendens tartalmakat közvetítve tegye.

19.

WORTAUFSCHÜTTUNG,

vulkanisch,
meerüberrauscht.

Oben

der flutende Mob
der Gegengeschoßte: er
flaggte – Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

SZÓFELHALMOZÓDÁS, vulkáni,
tengerelnyelt.

Odafent

az ellenteremtmények
özönlő tömege: zászlót
bontottak – képmás és utánzat
hajózik / cirkál hiába / hiúan az
idő felé.

Míg ki nem veted
a szóholdat (az égboltra?),
melytől
a csodaapály / az apály csodája
végbemegy
és a szívforma kráter
meztelenül tanúskodik
a kezdetekért / a kezdetek
helyett,
a király-
születésekért / királyi eredetért.

A vers a tenger áradása közepette végbemenő, a *tenger által elnyelt* (*meerüberrauscht*), a *tenger által elöntött* térben történő, üledékszerű *szófelhalmozódás* (*Wortaufschüttung*) képével indít – a szavak felhalmozódását pedig *vulkáni* (*vulkanisch*) tevékenység is kíséri.¹³⁹ Ezt követi egy apokaliptikus képsor, mely *odafent* játszódik, feltehetőleg az

¹³⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 119-121.

égben, a transzcendens világban. *Ellenteremtmények özönlő, áradó, árvízként tomboló tömege (der flutende Mob der Gegengeschöpfe) bontott zászlót, tűzte ki a zászlót (er flaggte)*, majd képmás és utánzat hajózik, *cirkál hiúan / hiábavalóan az idő felé (Abbild und Nachbild kreuzen eitel Zeithin)*. A *zeithin*, az idő irányában történő mozgás arra utalhat, hogy ezek az ellenteremtmények kaotikusan, mindenfajta konkrét irány és cél nélkül mozognak és uralják a nyelv felszínét.¹⁴⁰ Mindezen lidércnyomásszerű költői látomások előzménye a szavak feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege maga talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével? A *képmás (Abbild)* és az *utánzat, másolat (Nachild)* a filozófiai terminológiában használatos fogalmak, terminusok, s talán arra utalnak, hogy a szavak csupán pontatlanul, silány és szegényes utánzasként képesek leképezni a világot, általuk pedig nem közvetíthető mélyebb tartalom – a kitörés, az áradat, a kaotikus-apokaliptikus örvénylet talán nem másutt, mint a nyelvben megy végbe.

A harmadik szakasz mintha egyfajta antitetikus viszonyban állna az első két szakasszal – a költői beszélő itt is elkezd egy megszólítottalhoz beszélni, aki, míg *ki nem veti (hinausschleudern)* a *szóholdat (Wortmond)* – s ez ugyan explicit módon nincs kimondva a versben, de a *hinausschleudern* talán a szóhold, e majdan létrejövő égitest égboltra történő kivetését, kidobását jelenti – addig történnek az első két szakasz által leírt apokaliptikus események. A *szóhold* égbolton való megjelenése által *csodaapályt, az apály csodáját (Wunder Ebbe)* idézi elő (*geschehen – általa megtörténik*), illetve *szívformájú kráter tanúskodik a kezdetekért, királyok születésért / királyi eredetért, származásért*, vagy egy másik értelmezési lehetőség szerint *nemz meztelenül a kezdetek helyett / kezdeteknek királyi leszármazottakat (der herzförmige Krater nackt für die Anfänge zeugt, die Königsgeburten)*. A *zeugen* ige továbbá egyszerre jelent a németben *tanúskodást, teremtetést, létrehozatalt*, illetve mindezzel szoros összefüggésben *biológiai nemzést* is. Mivel itt királyi leszármazottakról /

¹⁴⁰ Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*, 46.

származásról, illetve születésről van szó, az ige ezen jelentésrétege sem hagyható ki teljes egészében az értelmezésből, habár *für* előjáróval állva elsősorban valakiért és / vagy valaki helyett való tanúságtételt jelent. Olybá tűnhet, e szokatlan képek ellentétben állak a szófelhalmozódással és az ellenteremtmények kaotikus áradatával – az égboltra kivetett szóhold felől csodás apály közeleg, és talán éppen a szókitörés örvényei azok, amelyek elapadnak, lecsendesülnek. Az *apály* (*Ebbe*), a lecsendesülés által azonban egy szívformájú, tehát érzéseket magában foglaló (hold)kráter tanúskodik a kezdetekért, vagy éppenséggel azok helyett. E *tanúskodás*, *tanúsítás*, vagy éppenséggel áttételes jelentéstartalommal *nemzés* (*zeugen*, *Zeugnis*) és általa való (*újra*)*teremtés* királyok megszületéséért (*Königsgeburten*), vagy éppen királyi származásért, eredetért szól, történik. De ki a megszólított, és kik azok a királyok, királyi leszármazottak, akik végül is megszületnek, és akikért a szívformájú kráter vagy tanúskodik, vagy akiket áttételesen a *zeugen* ige további jelentésrétegei által egyenesen *nemz*, magából (*újra*) megteremt? A szóból lévő hold csodás apályt idéz elő a szintén szavakból, nyelvből álló (?), örvénylő tengeren, metaforikusan éppen úgy, mint a valódi Hold a Föld tengereiben. A szó, legalábbis a köznapi nyelv szava azonban e költői világban mintha valami közvetítőképtelen, elvetendő elem lenne, melytől mindenképp meg kell szabadulni. A megszólított éppúgy lehet Isten vagy valamiféle transzcendens erő, miként a másik ember vagy maga a költői beszélő. A szó, és itt gondolhatunk talán a mindennapi nyelv szavaira, alkalmatlan arra, hogy bármit is kifejezzon, épp ezért a költészetnek túl kell lépnie rajta. Ezek a szavak halmozódnak fel üledékként, vulkáni tevékenység kíséretében a tenger fenekén, és ennek a tengernek a felszínén bontanak zászlót és cirkálnak, hajóznak az ellenteremtmények. A királyi leszármazottak azok, pontosabban inkább az ő megszületésük és / vagy származásuk az, akikért, amiért a tanúságtétel, mely immár nem a köznapi nyelv szavai által történik, szól. A megszületendőek talán azok a kiválasztottak, akik a nyelv szavainak ezen apálya, lecsillapodása (s egyúttal talán önfelszámolása?) után

részesülhetnek valamiféle nyelven túli közlésből, élményből. Talán csupán a költők, a nyelvet minden szinten ismerők azok, akik a költői szó birtokosaként részesedhetnek e kiváltságban, amit a mindennapok nyelvének meghaladása jelent, s talán mindenkit érthetünk e születendő királyi leszármazottak alatt, akik képesek valamit megérteni a költészetből.

Celan e verse, a ciklus egyik utolsó darabja kozmikus költői képeivel, szinte apokaliptikus és egyben genezisszerű metaforáival megint csak látszólag borzalmakkal teli tájakra vezeti az olvasót – ám e borzalmakkal párhuzamosan a vers mintha új rend kialakulását is sejtetné, amelyben talán megtörténhet egyfajta közvetlen, a mindennapi nyelv felett álló kommunikáció költő és befogadó, szubjektum és szubjektum között.

20.

(**ICH KENNE DICH**, du bist die tief Gebeugte,

ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.

Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?

Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

(**ISMERLEK**, te vagy, aki meggörnyedt, mélyen,

én, akit keresztüldöftek, a te alattvalód vagyok.

Hol lángol egy szó, mely mindkettőnkért tanúskodhatna?

Te – teljesen valós. Én – teljes téboly / rémkép / képtelenség.)

Mindössze négy sor, zárójelek közé szorítva, a ciklus két utolsó, a többihez képest viszonylag hosszú verse között.¹⁴¹

A költői beszélő azt állítja, ismeri a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű, s aki mélyen meghajolt, meggörnyedt, mélyen (*die tief Gebeugte*), míg ő, a beszélő, akit *átdöftek*, neki *alárendelve, az ő alattvalójaként (untertan)* van jelen. Az, hogy a beszélőt

¹⁴¹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 122.

átdöfték, hogy a ő az, akit átdöfték (*der Durchbohrte*), nyilvánvalóan, miként arra egyébként Gadamer is felhívja a figyelmet értelmezésében, szinte magától értetődően krisztológiai utalást sejtet, és a megfeszített Jézus Krisztus képét, a *Piétàt* idézi elénk. A megszólított ebben az esetben lehetne a keresztről levett Jézus fölé hajoló Szűz Mária alakja, aki anyaként siratja meggyilkolt fiát, az anya-fiú viszony pedig valóban sejtethet egyfajta alárendeltséget, még Krisztus esetében is. Jelentheti e mindez azt, hogy a költői szubjektum, aki adott esetben a megfeszített Krisztussal (is) azonosítja magát, teljesen kiszolgáltatja magát a mindenkor megszólított, példának okáért olvasó előtt, egyrészt azáltal, hogy versei révén saját tudatának, lelkének legmélyebb tartalmait tárja elé, másrészt pedig költeményeit a szabad interpretáció, akár az interpretáció önkényének rendelkezésére bocsátja? A harmadik sorban felvetődik a kérdés, *hol lángol* (*flammen*) egy szó, mely mind a beszélőért, mind a megszólítottért, mind a költőért, mind a befogadóért *képes volna tanúbizonyságot tenni* (*ein Wort, das für uns beide zeugte*). A választ azonban a költő és a vers nyilván nem képes megadni, mivel talán nem is létezik. Nem biztos, hogy egyáltalán kimondható olyan szó, mely képes tanúságot tenni mind a költőért, mind az olvasóért. Miként a vers utolsó sora írja, melyben a gondolatjel lényegében a létigei állítmányt hivatott pótolni, míg a megszólított *teljes valójában, teljesen valósan* (*ganz wahr*) áll, van jelen, addig a beszélő teljes tébolyban, azaz inkább maga *tébolyként* létezik, mivel közvetlenül a *Wahn* főnévvel azonosítja magát, mely egyaránt jelent *elvakultságot* és *őrületet*, de *tévhitet*, *tévképzetet*, *rémképet*. Hiszen a költői beszélő azt állítja, *ismeri* (*kennen*) a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű – ez is a Krisztus-Szűz Mária, illetve anya-fiú viszonyrendszerre utalhat –, s *aki mélyen meghajolt, meggörnyedt*, (*die tief Gebeugte*), míg ő, a beszélő, akit átdöfték, *neki alárendelve, az ő alattvalójaként* (*untertan*) létezik.

Itt, ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy az egyébként csak és kizárólag minimalista prózaverseket tartalmazó *Atemkristall* ciklusnak a fenti szöveg az egyetlen, kötött formában íródott, rímes darabja, a vers két

keresztríme pedig mindenképpen kulcsfontosságú az értelmezés szempontjából. A *Gebeugte* – *aki meggörnyedt* főnevesült melléknév a *zeugte* – *tanúskodna* feltételes módú igealakra, míg az *untertan* – *alattvaló*, *alárendelt* melléknévi igenév a *Wahn* – *örület, téboly, káprázat* főnévre rímel tökéletesen. A *meggörnyed*, *meghajolt te* a rá rímelő szó alapján talán inkább az, akiért a lángoló szónak tanúskodnia kellene, még ha elvileg *mindkettőjükért*, beszélőért és megszólítottért egyaránt kellene szólnia e tanúságtételnek, mely hangsúlyozottan csak feltételes módban megfogalmazott vágy, tehát nem történt, nem történik meg. E mindkettőjükért tanúságot tevő lángoló szó talán nem is létezik, s pusztán a beszélő vágyálma marad, semmi több. A beszélő mind az *untertan*, mind a *Wahn* szóalakokkal azonosítja magát, így ezeknek mind hangalaki egybecsengése, mind szemantikai szintű kapcsolata sokkal egyértelműbb. A krisztológiai utalás az értelmezésről továbbra is leválaszthatatlan – a beszélő önmagát a *Durchbohrte* – *keresztüldöfött* – *untertan* – *alattvaló* – *Wahn* – *rémkép*, *téveszme* szavak szemantikai hármassága mentén határozza meg. A megfeszített, keresztüldöfött, majd keresztről leemelt Krisztus lehet az, aki valaki, a körvonalazhatatlan megszólított, talán a fölé hajoló Szűz Mária *alattvalója*, *alárendeltje*, ráadásul lényegében örületként, irracionális tévképzetként azonosítja, határozza meg önnön létezését, tehát valójában nem-létezőként definiálja önmagát. Jelentheti-e mindez azt, hogy ha és amennyiben a megfeszített Krisztus, a Megváltó alakja csupán *Wahn* – *tévképzet*, *káprázat*, akkor a keresztény vallás alapja, a megváltásba vetett hit is csupán illúzió, tévhit, melybe a mindenáron világmagyarázatot és reményt hajszoló ember ringatja magát?

Ha az én-te viszonyt ismételten a megszólaló költői beszélő és a megszólított mindenkori olvasó kapcsolatára vonatkoztatjuk, túl a krisztológiai értelmezési lehetőségen, vagy inkább vele párhuzamosan, akkor költő és olvasó közül talán csupán az olvasó lehet teljesen (*ganz*) *valós*, *valódi*, *igaz* (*wahr*), hiszen maga a materiális, fizikai valósághoz is kötődik, míg a vers által megszólaló költő talán eggyé válik saját fikatív

szövegével s magát az önkényes értelmezésnek és a félreértés veszélyének kitéve feláldozza önnön igazságát és valóságát. Ő maga, és amit mond, pusztán illúzióvá, az örület és a képzelet szüleményévé válik, legalábbis a materiális világ keretei között. A materiális világ embere azonban szinte kizárta életéből a transzcendenst, emiatt pedig amit a költészet bizonyos esetekben megkísérel közvetíteni, számára valóban hagymázás locsogásnak, az örület szüleményének hathat. E két hosszabb vers közé ékelt, pusztán zárójeles kommentárként megszólaló négy sorban Celan beszélője mintha egy pillanatra lemondana a költészet esetleges igazságértékéről – azonban a vers talán pont azáltal képes felettes igazságot megfogalmazni, hogy magát a mindennapi nyelvből visszavonva igyekszik megteremteni saját valóságát, melyen belül *igaz* lehet akkor is, ha a mindennapok nyelvének keretei között már nem feltétlenül bírhat igazságértékkel.

21.

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen

NYELVED sugárszelétől
kimarva,
a köznapi tapasztalat buja /
sokszínű / tarka
fecsegése – a száz-
nyelvű hamis-
vers, a nincs-vers / semmi-
vers.

A szél (örvénye) által
megtisztítva,
szabad
az út az ember-
forma havon,

Gletscherstuben und -tischen.

Tief

in der Zeiteinschränkung,

beim

Wabeneis

wartet, ein Atemkristall,

Dein unumstößliches

Zeugnis.

a vezeklőhídon keresztül, a

vendégszerető

gleccserszobákhoz és –

asztalokhoz.

Mélyen

az időhasadékban,

lép-

sejtjégnél

ott vár, a lélegzetkristály,

megdönthetetlen

tanúságod.

A megszólított *nyelvének sugárszele (Strahlenwind)* marja a *köznapi tapasztalat* (körülbelül ezt jelentheti az *Anerlebte* neologizmus) *buja, sokszínű fecsegését (bunte Gerede)* – a *száznyelvű én-vers (hundertzüngige Mein-gedicht)* *nincs-verssé (Genicht)* lesz, s miként arra Gadamer értelmezése is felhívja a figyelmet, nagy valószínűséggel arról lehet itt szó, hogy a mindennapok nyelve nem képes felettes tartalmak kifejezésére, nem képes tanúskodni senkiért és semmiért, az értelemegész pedig elvész a száz nyelven szóló én-versben. Itt jegyzendő meg egyébként, hogy bár a *Mein-gedicht* főnévi összetétel első olvasásra ugyan jelenthet *én-verset, enyém-verset, hozzám-tartozó-verset*, etimológiailag azonban erősen alludál egy archaikus német főnévre, a *Meineidra*, melynek jelentése: *hamis eskü, hamis tanúságtétel*. A *Mein-gedicht* ebben a kontextusban inkább hamis tanúságot, hamis esküt tevő, hamisan megnyilatkozó versre utal, mely *száznyelvű (hundertzüngig)*, azonban nem annyira száz nyelven szólal meg egyszerre, sokkal inkább a *doppelzüngig – kétnyelvű, villásnyelvű, kígyónyelvű*, melléknévre játszik rá, amely *kétértelműen / hamisan megnyilatkozót* jelent. E *száznyelvű hamis tanúságot tevő vers* egyszerre tehát százféleképpen nyilatkozik meg hamisan, többértelműen,

őszintétlenül és érvénytelenül, ily módon pedig *Genichtté, semmi-verssé, nem-verssé* silányul.

A *nincs-vers, nem-vers* magyar összetétellel visszaadható *Genicht* neologizmus egyébiránt Celan igencsak határozott líraesztétikai elképzeléseit figyelemben véve arra is utalhat, hogy a versszöveg nyelvi-írásbeli terjedelmének fokozatos csökkenése révén egyre az elhallgatás felé tendál, ily módon pedig szinte kiszikkad, eltűnik belőle a beszélő szubjektum, a száznyelvű hamis tanúságot tevő vers pedig egy idő után végre elhallgat, ám az elhallgatás, meg-nem-nyilatkozás által talán paradox módon éppen hogy sokkal többet képes elmondani.¹⁴²

A vers második strófája azt írja le, a szél miként tisztítja meg az *örvénylő szél (ausgewirbelt)* a tájat. Az emberformájú havon keresztül (*menschengestaltige Schnee*) végül egy út, ösvény válik tisztán láthatóvá és *szabaddá (frei)* mely a *vendégvárásra előkészített (gastlich)* *gleccserszobákhoz és -asztalokhoz (Gletscherstuben und -tischen)* vezet, olyan helyre, ahol a felesleges elemektől megtisztított nyelv (?) – erre utalhat a hó- és jég-metaforika – már képes vendégül látni az embert, többé nem elidegenedve tőle. Persze nyilván itt sem a mindennapok (társalgási?) nyelvéről van szó, hanem pusztán a vers által megszólaltatott költői nyelvről, melyet a beszélt / természetes nyelvtől eltérő szabályok uralnak. A havas táj és a gleccserszobák jelenthetik a felesleges metaforáktól megtisztított, szűkszavú, ám ezáltal mégis magasabb tartalmakat közvetíteni képes költői nyelvet. A *vezeklőhó (Büßerschnee)* összetétel utalhat a nyelv mintegy bűnös-ként való megtisztulására, átalakulására.

A harmadik strófa képei immár egy *időszakadék (Zeitenschrunde)* mélyére kalauzolja az olvasót, ahol lépsejtszerű jégnél (ugyancsak a megtisztult / megtisztított nyelvben?) ott vár (*warten*) a költői beszélőre (vagy valaki másra?) a *lélegzetkristály (Atemkristall)*, a ciklus címadó összetétele, mely nem más, mint a megszólított *megdönthetetlen tanúsítása (dein unumstößliches Zeugnis)*. De mi is voltaképp a lélegzetkristály

¹⁴² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 123-126.

(*Atemkristall*)? Egy, a havas, fagyos tájban, a nyelvben kristályossá fagyó kilélegzett levegő, a megszólított lehelete? Esetleg egy valaki más által kilélegzett, a hópehelyhez hasonló kristályszerkezet? A lélegzetkristály önmagában paradox jellegű szóösszetétel, hiszen a lélegezet légnemű, míg a kristály nyilván szilárd halmazállapotra utal. A lélegzet Celan költészetében számos helyen az alkotás, a költészet metaforájaként jelenik meg, a vers pedig mintegy a költői kilégzés terméke. A lélegzetkristály talán nem más, mint a kilégzéskor, elkészülésekor megszilárduló, kikristályosodó költemény, mely mintegy megfagy a radikálisan megtisztított, havas tájjá változott költői nyelvben. E lélegzetkristály a megszólított megdönthetetlen tanúsítása, ugyanazé a megszólítotté, akinek nyelve szélsugárként félresöpri az áltapasztalat fecsegését – azaz megteremt egy olyan nyelvet, amelyben már nincs helye fecsegésnek, felesleges megnyilatkozásoknak. A lélegzetkristály maga a tiszta költészet, mely a művészet önmagában való értékéért, autonómiájáért megingathatatlanul tanúskodik. A megszólított ez esetben is értelmezhető önmegszólításként, hiszen mindenekelőtt a költő az, aki a nyelvben, a nyelv által cselekszik, végez műveleteket, hoz létre valóságokat. A lélegzetkristály olyan kimondás (kilégzés) által teremtetett szilárd költői valóság is, mely egyszerre materiális és immateriális.

A vers egésze, hasonlóan a *Szófelthalmazódás – Wortaufschüttung* kezdetű költeményhez voltaképpen a (költői) nyelvről és az általa kommunikálható tartalmakról tesz állításokat. A ciklus címe tulajdonképpen maga a versfüzér egyfajta végpontja, maga a költészet, melyhez a beszélő a huszonegy egymásba kapcsolódó vers kopár tájain jut el. Látszólag magányos, azonban időről időre, versről versre felbukkan az az általános, körvonalazhatatlan megszólított, aki lehet maga a költő, a mindenkori olvasó, de akár Isten vagy maga a nyelv és / vagy a költészet is. Celan beszélője az apokaliptikus tájakon, a nyelv dzsungelén, pusztaságán, sziklás hegységein és hófödte tajgáin keresztül elérhet mind az olvasóhoz, mind Istenhez, mind pedig önmagához. Az út végén ott várja a

lélegzetkristály, mely már önmagában, megdönthetetlenül tanúsítja, hogy a viszontagságokkal és kétkedéssel teli költői utazás voltaképpen célhoz ért. Csak rajtunk, olvasókon múlik, követjük-e a költőt e viszontagságos útra, engedjük-e, hogy a legbizarrabb tájakon át végül elérjen hozzánk, illetve akár mi magunk elérjünk hozzá, általa pedig közelebb kerüljünk önmagunkhoz is.

Összegző megjegyzések

Paul Celan e huszonegy rövid, ciklusba rendezett verse, mint láthattuk, különös és meghökkentő költői utazásra hív minket. Ezen utazás folyamán a költővel együtt keresztülvághatunk a világ és a nyelv legvadabb, legbizarrabb tájain, ám az utazás izgalmakban is bővelkedik. A geológiai metaforák¹⁴³, a precízen egymásba láncolódó szavak és új asszociációs horizontokat megnyitó, radikálisan tömörítő összetételek által közelebb juthatunk mind a látszólag magányos, útját egyedül járó költőhöz, mind pedig önmagunkhoz. Habár a ciklus számos versében megkérdőjeleződni látszik annak lehetősége, hogy ember egyáltalán szólhat még a másik emberhez akár mindennapi szavak, akár versek által, olvasás közben mégis azon kapjuk magunkat, hogy e versek néhol halkan ugyan, de mindenképpen szólnak hozzánk, s rajtunk múlik, a monológból lesz-e dialógus. A hermetikus költészet mindenképp igényli az olvasó aktivitását, hiszen nem didaktikusan közöl valamit, pusztán megnyit bizonyos asszociációkat, melyeket továbbgondolva az olvasó mintegy maga is alkotóvá, a szöveg társszerzőjévé válik, a versek világában barangolva

¹⁴³ Paul Celan költészetének geológiai utalásrendszeréről bővebben lásd: Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006, 14-41.

pedig nem csupán a mögülük szóló költői szubjektumhoz, de önnön mélységeihez is közelebb jut.¹⁴⁴

A kommunikáció, a szubjektumok közötti kapcsolat megteremtésének lehetősége és / vagy lehetetlensége úgy vélem, kulcskérdése az *Atemkristall* ciklus verseinek, melyeket akár a celani életmű egyfajta csúcspontjának is tekinthetünk. Habár Celan beszélője több helyen kételkedni látszik a két szubjektum közti kapcsolat kialakításának lehetőségében, és a dolgok leírhatóságába, mondhatóságába vetett hitben való megrendülés végig ott pulzál a versek mélyén, a költő mégis szólni próbál a befogadóhoz – *szólni*, tartalmakat és önmagát közvetíteni a másik felé, mert létmódjából kifolyólag nem tehet mást. A költő még akkor is megkísérel kapcsolatot teremteni a másik szubjektummal, ha e vállalkozás eleve reménytelennek tűnik, s a vállalás ténye maga talán nem több mint a költészet lényege. E huszonegy vers esztétikai szervezőelve olybá tűnik, nem más, mint a *dialogicitás*, a másik szubjektum felé törő közlési vágy, a párbeszéd iránti megtörhetetlen akarat.

A kozmikus képek, világmetaforák, filozófiai és teológiai igazságok mellett, melyek áthatják az *Atemkristall* számos versét, s melyek által a ciklus költeményei talán egyetemes igazságokat is képesek kifejezni, megfigyelhető a versekben egyfajta mély intimitás is, mely beszélő és megszólított között versről versre kialakul. A versek sokszor metafizikus, kozmikus képeinek világában *én* és *te* egyedül marad a nyelvi pusztságban, ám ezen egyedüllét által külön világot is képesek alkotni. Ezen intimitást, mindentől való elkülönböződést erősíti, hogy számos versben, de akár az összesben a megszólítás önmegszólításként is értelmezhető, így bár az olvasó döntésére van bízva, de megszólított és beszélő akár eggyé is válhat, egymással azonos is lehet.

Paul Celan e huszonegy verse egyszerre képvisel látomásos, valamilyen módon tehát személytelen, általános metaforákban és igazságokban

¹⁴⁴ A hermetizmus fogalmának meghatározása, meghatározhatósága kapcsán vö. SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995/2, 192-203.

megnyilvánuló, és személyes, a másik szubjektumot szinte közvetlenül megszólító költészetet. A monumentális, nyomasztó költői világok térül szolgálnának beszélő és megszólított párbeszédének, már ha e párbeszéd létrejöhet egyáltalán, ám amennyiben létrejön, a versek beszélője és (általános) megszólítottja között a lehető legszemélyesebb kapcsolat alakulhat ki. A versek egyszerre mozognak gigantikus költői terekben és teremtenek kapcsolatot a szubjektumok között, melyek az apokaliptikus, olykor lidércnyomásszerű versvilágokban látszólag véglegesen eltávolodtak egymástól.

A versciklus által lazán felvázolt költői utazás végpontja a ciklus címe, a *lélegzetkristály*. E paradox költői összetétel látszólag kristályrácsba sűrűsödött, megfagyott lélegzetvétel – a légnemű formában belélegzett levegő kilégzéskor már szilárd halmazállapotban, kristályként tér vissza a világba, kristályként, mely jóval keményebb, időtállóbb, tapinthatóbb, ugyanakkor talán hozzáférhetetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtan levegő. Talán éppen a szavak azok, amelyek az alkotás folyamatának végén *kikristályosodnak* – a költő képletesen a mindennapok nyelvéből lélegzi be őket, ám a tüdőben, azaz az alkotás folyamatában az egyébként alaktalan, képlékeny szavak formát és szilárdságot nyernek, s a versbe már kristállyá keményedett lélegzetként térnek vissza.

A kristály azonban olyan kemény anyag, mely a feltárásnak, tehát voltaképp a megértésnek valamilyen módon ellenáll. Az *Atemkristall* ciklus hermetikus versei is ilyenek – egyszerre képesek szólni a szenzitív befogadóhoz a lehető legközvetlenebbül, akár a közvetítettség lerombolásának igényével, és zárkóznak el a teljes, maradéktalan megértés, az utolsó értelemegységig való mélységes feltárás elől. A ciklus e kettős természetéből fakadóan a versek természetesen nem csupán annyit képesek velünk közölni, amennyit egy-egy olvasat magában foglalhat. Az *Atemkristall* versei lényegében szinte kimeríthetetlen szöveguniverzumot képeznek, így nyilván értelmezésüket is lezáratlan folyamatnak kell

tekintenünk. Az értelmezést természetesen nem képesek lezárni a fenti rövid verskommentárok sem, s nem is kívánnak többek lenni, mint egyetlen adott interpretátor versértelmezései. A talán végtelenbe nyúló további interpretáció, a versek mögött meghúzódó további világok felfedezésének feladata a mindenkori olvasókra hárul.

IV.

A közvetlenség illúziója – Paul Celan költészetének mediális aspektusai

Bevezetés

Dolgozatom jelen szakaszában Paul Celan költészetének egy véleményem szerint igen fontos aspektusával, a medialitással, azaz a közvetettség/közvetítettség-közvetlenség problémájával kívánok foglalkozni, rávilágítva arra, a médiumok általi közvetítettség és a közvetlenség lehetetlen vagy szinte-lehetetlen volta, illetve e közvetítettség elleni küzdelem vágya miként jelenik meg a költő néhány ismert és kevésbé ismert versében.

A médium és a medialitás lehető legtagabb definícióját igyekszem használni, következésképpen mintegy McLuhan nyomán¹⁴⁵ médiumnak tekintek mindent, ami információt közvetítésére és / vagy tárolására alkalmas, beleértve a nyelvet, a művészet megnyilvánulási formáit, illetve természetesen a technikai médiumokat. Emellett vizsgálódásom abból a hermeneutikai alaptézisből indulok ki, mely szerint befogadás és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Marshall McLuhan közismert nézete szerint lényegében minden szolgálhat médiumként, illetve minden médium tartalma egy másik médium, tehát magukhoz a médiumokhoz is csak közvetítés útján vagyunk képesek hozzáférni. McLuhan szerint ugyanakkor a médium voltaképpen maga az üzenet, tehát a közvetíteni szándékozott információ a legtöbb esetben lényegében elválaszthatatlan a hordozójától. Vö. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

¹⁴⁶ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

Többek között Friedrich Kittler hívja rá a figyelmet, hogy McLuhan klasszikus médiumdefiníciója kisebb bizonytalanságai ellenére talán máig a legpontosabb. McLuhan egészen addig eljut, hogy technicizált audiovizuális körülmények között az ember testrészei már nem is a testhez tartoznak, hanem azon médiumokhoz, amelyekre éppen rácsatlakozik. A médiumok McLuhan elképzelése szerint egyfajta természetes fiziológiai funkciót váltanak ki, a test alapján pozitív értelemben vett meghosszabításaiként. A helyzet persze azért korántsem ilyen egyszerű, mivel a médiummal kiegészülő emberi érzékszerv paradox módon egyszerre terjeszti k és csonkítja meg önmagát.

Freud korai meglátása szerint a korabeli technikai médiumok egyfajta istenpótlékként funkcionáltak¹⁴⁷ – s ez a tendencia napjaink szekularizált, ugyanakkor technikailag rohamosan fejlődő korában csak még inkább erősödni látszik. McLuhan és Freud médiumkoncepciójának meglehetősen fontos vonása, hogy gyakorlatilag minden médium szubjektuma az ember. Közvetítés emberi szubjektumok között, de legalábbis emberi szubjektumok irányába történik, a médium olyan eszköz / csatorna / berendezés / megnyilvánulási forma, mely valamiféle ismeretet, jelentéstartalmat, látványt, információt közvetít egy vagy több emberi szubjektum felé – talán ez a médium fogalmának legtágabban értelmezett és legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig voltaképpen elválaszthatatlan hordozójától.¹⁴⁸ Jelen dolgozat is igyekszik ennél az előfeltevésnél megmaradni, a médium fogalmát pedig a lehető

¹⁴⁷ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 327-405.

¹⁴⁸ Vö. már Jurij Lotman és az orosz formalisták nézete szerint is a műalkotások nyelvében a formai elemek szemantizálódnak, tehát az üzenet sosem választható el saját közlésének nyelvétől, végső soron tehát az azt tartalmazó szövegtől. Lásd például: Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 13-52.

legtágabban úgy felfogni, hogy az valamiféle üzenetet közvetít, ez a közvetítés pedig az esetek többségében emberi relációkban történik. Többek között ugyancsak Friedrich Kittler hívja fel rá a figyelmet, hogy a médium definíciója a fizikából ered, mint közvetítő közegé, s innét került át a hírközlő technikába. Kittler hangsúlyozottan kiterjeszti McLuhan médiumdefinícióját, ugyanis arra a megállapításra jut, hogy ami korunk rohamosan fejlődő technikai médiumait illeti, azok között már akár emberi szubjektumok hiányában is végbe mehet, végbe megy a közvetítés. A már elterjedt médiumokat talán felesleges elválasztani a csúcstechnológiától, mely adott esetben a mesterséges intelligencia révén már önmaga is képes mesterséges szubjektumokat konstituálni a technikai médiumok mögé. Elég, ha csupán az áruházi biztonsági kamerarendszerekre, katonai megfigyelő berendezésekre vagy az internet virtuális terére gondolunk, mely médiumok ugyan adott esetben egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

Természetesen a médium lehető legtágabban értelmezett definíciójába nem csupán a technikai médiumok tartoznak bele, hiszen gyakorlatilag maguk az emberi érzékszervek a legősibb, legegyszerűbb médiumok. Saját érzékeinkről ugyan lehetséges, hogy nem rendelkezhetünk semmiféle ismerettel, amíg a médiumok nem szolgáltatnak ehhez bizonyos modelleket, támpontokat, ám mivel maguk az emberi érzékek is médiumok, a közvetítés, a világ megismerésének eszközei, a medialitás és a médiumok birtoklása, a velük való kapcsolat által eleve az emberi test is lehet médium, amely nyilvánvalóan elválaszthatatlan a szellemi értelemben vett szubjektumtól.

Megjegyzendő persze, hogy mivel az emberi test médiumként történő interpretációjához is a legtöbb esetben szükség van a nyelv médiumára, így

a nyelvet jelen dolgozat is többé-kevésbé egyfajta elsődleges médiumként igyekszik kezelni, mely talán bizonyos módon megelőzi a többit.¹⁴⁹

A médiumoknak és a medialitásnak napjainkban szinte számtalan fajtája és megjelenési formája ismert. Éppen ezért úgy gondolom, érdemes sorra venni olyan verseket, melyek talán lehetővé tesznek olyan értelmezést, melyen keresztül többek között a medialitás problémáira is engednek következtetni. Elsőként talán érdemes az egyik legősibb, ugyanakkor a költő által már saját korában is bizonyos szempontból tökéletlennek tartott médiumról, az emberi nyelvről, valamint Paul Celan nyelvszemléletéről általánosságban néhány szót ejteni.

1. Elöljáróban Paul Celan nyelvszemléletéről

Ma már nem számít újkeletűnek, hogy Paul Celan nyelvszemlélete kettős – a költő egyfelől arra vállalkozik, hogy lerombolja az addigi nyelvet, hiszen az már nem alkalmas a tudás, az érzések, az információk közvetítésére abban a formában, mint azt az ember korábban gondolta, ugyanakkor célja egy új nyelv, de legalábbis a nyelvhasználat radikálisan új módjának megteremtése – olyan nyelvhasználaté, amely mégis képes azon tartalmak kifejezésére, melyekre a mindennapi nyelv már elégtelennek bizonyul.

Ahogy Szegedy-Maszák Mihály írja egy tanulmányában, melyben Celan és Radnóti lírájának bizonyos szempontok alapján történő összehasonlítására vállalkozik:

¹⁴⁹ Vö. példának okáért Jurij Lotman elméletével az elsődleges és másodlagos modelláló rendszerekről, mely szerint az emberi nyelv, mint a közösségben a legerősebb kommunikációs rendszer elsődleges, a művészet pedig ehhez képest másodlagos modelláló rendszer. Lotman szerint a művészet egyértelműen médium – bár ezt a kifejezést maga nem használja –, a kommunikáció egyik eszköze, mely az emberi nyelvhez képest mindenképpen másodlagos marad, hiszen az maga anyakaént használja. Lásd: Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Kiadó, 1973, 13-52, 17-18, 24, 38-39.

„Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. (...) a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lelepleződjék mögötte a semmi.”

„A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a "furor poeticus"-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”¹⁵⁰

A *furor poeticus*, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhánysoros, enigmatikus, hermetikusan zárt művei, melyek rövidségük által mintegy alig léteznek, minden, ami felesleges, tradicionális, kiégett, kiszikkadt belőlük. Ha a nyelv Celannál nem is hallgat el egészen, kései költészetét mindenképpen egy destruált nyelvhasználat, a megszakított, elfojtott beszéd mód jellemzi, amely szemben áll gyakorlatilag minden korábbi nyelvről, kommunikációról alkotott elképzeléssel.

Kiss Noémi megfogalmazása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lórántra hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt szinte kiiktatja a jelentésképződésből.¹⁵¹ Egyik tanulmányában Kabdebó

¹⁵⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

¹⁵¹ KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

Lóránt¹⁵² arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az irónia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza –tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő¹⁵³ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint pl. Celan esetében a Holokauszt – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célelvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi¹⁵⁴ állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősibb formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet valami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

Bacsó Béla szerint a nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban, traumák irdején – mint amilyen a második világháború és a Holokauszt, illetve az utána következő esztétörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak

¹⁵² KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása*, Szövegegységesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997, 188-212.

¹⁵³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69-85, 69.

¹⁵⁴ KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997/különszám.

közöttit engedi megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel ¹⁵⁵. A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom¹⁵⁶ elgondolásai is felmerülnek, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végre. Ez a fogalom a „tzimtzum”, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtet és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló, az ember a szorongás állapotába kerül a nyelvi univerzumban. Itt kerül a képbe a kilégzés és a belégzés már ismertetett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

Emmanuel Levinas¹⁵⁷ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia / Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei különösen elmélyült megértési folyamatot igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi meglátásához) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál

A szavak estéje című Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői nyelvről:

¹⁵⁵ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*. Pécs, Jelenkor 1996. 24-32.

¹⁵⁶ Harold BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, 80.

¹⁵⁷ Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

*„A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátszódik "a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála", ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészeten kívülre, a művészet felfüggesztése (...). Kilépés a művészetből — és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az Unheimliche lehetőségét, a nyelv maga az Unheimliche közege.”*¹⁵⁸

Az „Unheimliche” nem más, mint az otthontalanság, az idegenség freudi tapasztalata. A költészet, a költői nyelv tehát Celan számára nem más, mint egyfajta saját-lét, a művészeten és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészeten és a nyelven is túlvan, egy olyan transzcendentális létező, ahol az emberi nyelv szabályai és korlátai nem érvényesek. A nyelv maga az „Unheimliche”, az a közeg, amelyben az ember (és főként a művész, az alkotó ember) idegenül érzi magát, amelybe egyszersmind be van börtönözve, mint az már a *Nyelvrács* című vers elemzésének kapcsán említésre került. Celan lírája, költői nyelve kísérlet az „Unheimliche” létállapotának, az emberi nyelvi közeg korlátainak, a „nyelvrács”-nak a szétfeszítésére, elhagyására. Ily módon nem feltétlenül a nyelv pusztá felszámolása, megsemmisítése a cél, pusztán a belőle való kilépés, vagy inkább a rajta történő túllépés, mely lehetőséget adhat arra, hogy az ember elmondhassa az elmondhatatlant, kifejezhesse a kifejezhetetlent, eljusson oda, ahová korábban úgy gondolta, a nyelv által is eljuthat. Celan számára immár nem létezik semmiféle *otthon*, csak egyfajta eredendő otthontalanság a nyelvben, melyet a történeti tragédia

¹⁵⁸ MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/01.

A tanulmány online elérhetősége: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája ily módon tulajdonképpen a nyelv otthonossága ellenében nyilvánul meg.

Megítélésem szerint Paul Celan verseiben, főként kései verseiben összezúzza a rácsok közé szorított, a kifejezést korlátozó nyelvet – ez a látszólagos rombolás azonban párhuzamosan alkotási folyamat is, hiszen a nyomán létrejön valami, mégpedig egy olyan költészet, költői nyelv, kifejezési forma, amely korábban nem létezett.

Még ha a fent idézett álláspontokat el is fogadjuk, mely szerint Celan versnyelve nem konkrétan üzen valamit, sokkal inkább a művészet, a költészet által sejtet valami önmagán túli transzcendenciát, felettes üzenetet, talán akkor is állíthatjuk, hogy a nyelvből való kilépés, vagy inkább pontosabban a korlátain, a „rács”-on való túllépés, amennyiben Celan ilyen irányú törekvéseit programszerűen olvassuk, valamennyire sikeresnek tekinthető. A rács elgondolása ugyanakkor arra is utalhat, hogy a költő nem mást tesz, mint folyamatosan korlátok között lát és láttat valamit. A nyelv állandóan visszazárja magába, s ez az a korlát, amelynek a költészet újra és újra nekifeszül, megkísérelve áttörni azt. Paul Celan költészetén, nyelvszemléletén és versnyelvén keresztül az 1950-70 közötti időszakban létrejött egy, az európai irodalomban nem minden előzmények nélküli, ám mindenképpen egyedi, paradigmatis és a mai napig meghatározó versnyelv. A költői nyelvhasználat olyan módja, mely folyamatosan a nyelvi médium kifejezőképességnek igencsak érzékelhető határait feszegeti, s történt mindez egy olyan történeti időszakban, mikor a nyelv kifejezőképességébe vetett hit talán végérvényesen megrendült. A celani oeuvre egyfelől vállalkozik a nyelv korlátainak ledöntésére, az addigi nyelvi standardok részben vagy egészben történő felszámolására, másfelől megkísérli létrehozni a teljesen új nyelvet vagy nyelvhasználati módot, amely valamilyen módon képes kifejezni, elmondani, vagy legalábbis sejtetni azt, amire valójában nincsenek érvényes szavak.

2. A nyelv mint médium a celani költészetben

Celan költészete egyrészt lerombolni kívánja az általa immár tökéletlennek tartott emberi nyelv korlátait, másrészt pedig kiolvasható lírájából az igény arra vonatkozólag, hogy új, a korábbinál pontosabb és közvetlenebb kifejezőkészségre képes (költői) nyelvet hozzon létre, ezáltal, ha nem is szüntette meg, hiszen a nyelv mediálisan mindenképp mögékerülhetetlen, de valamennyire csökkentve a nyelv általi közvetettséget és közvetítettséget, megváltoztatva a nyelv a világ dolgaihoz fűződő viszonyát. Erre a nyelvszemléletre lehet eminens példa a szerző mintegy költői programként szóló, *Sprachgitter – Nyelvrács* című, sokat idézett és elemzett verse, melyben többek között igyekszik leszámolni az emberi nyelv metaforikusságával.

„*Sprachgitter*

„*Nyelvrács*

Augenrund zwischen den Stäben.

Szemgyűrűk a rudak között.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Csillogó szemhéz
csapdos felfelé
elbocsát egy pillantást.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.”

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.”¹⁵⁹

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, többek között talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta,

¹⁵⁹ Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, többek között a fenti vers volt az, aminek kapcsán végleg beszüntette a metaforákkal való állandó bújócskát.¹⁶⁰ Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner meglátása szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le teljes egészében a metaforákkal, de igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak ily módon már nem referálnak valamire, s nem közvetítenek valamit, hanem magukban állnak és *szenvednek*, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metafora-ellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására¹⁶¹, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.¹⁶² A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

¹⁶⁰ John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 106-107.

¹⁶¹ Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*. <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

¹⁶² BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

MEGZENDÜL AZ ÉG:
az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.¹⁶³

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.¹⁶⁴ Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva ily módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben *túlzottan is mediális*. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben azt egy metaforáktól mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet és nincs rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforáktól megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetítettségét.

A celani költészetben talán szintén a nyelv medialitását, túlzott közvetettségét hivatott rombolni / kijátszani többek között az is, hogy egyes Celan-versek nem pusztán egy konkrét nyelven íródtak, hanem különböző idegen nyelvekből vett szavak, kifejezések találhatók bennük, melyek

¹⁶³ A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

¹⁶⁴ Vö. KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

nyomán adott esetben már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem végzünk statisztikai elemzést a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins - Egyben* kezdetű költemény első néhány sora is:

„IN EINS

„EGYBEN

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*”

Február tizenharmadika. A
szívszájban
éber sibbolett. Veled,
Peuple de Paris. *No pasarán.*”¹⁶⁵

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeinek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása mellesleg még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatóak benne legalább ugyanolyan arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A *sibbolett* (eredetileg *folyó*, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a *Peuple de Paris* (*Párizs népe*) francia, míg a *No pasarán* (*nem fognak átjutni*) pedig spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárháborúhoz köthető.¹⁶⁶ Derrida¹⁶⁷ a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a

¹⁶⁵ A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963.

¹⁶⁶ A *No pasarán* – *Nem jutnak át* mára nemzetközileg elterjedt politikai jelszó, melyet a spanyol polgárháborúban annak kifejezésére használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómezt kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, így módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz. jelmondatává is vált.

¹⁶⁷ Jacques DERRIDA, *Shibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, szerk. Aris FIORETOS, 1994, 3-74, 23-24.

versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meglehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, így módon a vers adott esetben talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, katasztrófaaként fogja fel¹⁶⁸ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionalizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátá téve a művészetet.

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik¹⁶⁹. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes, hétköznapiokban használt nyelvet, beszédmódot jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a hölderlini cezúra, a „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven

¹⁶⁸ Vö. Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

¹⁶⁹ Philippe LACQUE-LABARTHE, i. m. 199-200.

kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.¹⁷⁰ A költészet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi¹⁷¹, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az *ad absurdum* felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább csak egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját.¹⁷²

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll.¹⁷³ Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

3. Az írás médiuma Paul Celannál

¹⁷⁰ Vö. a „Reine Sprache” fogalmának használatával többek között: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

¹⁷¹ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

¹⁷² Philippe LACQUE-LABARTHE, u. o.

¹⁷³ Vö. LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173, 164.

Az írás, a leírt szöveg, ezen belül is az irodalmi szöveg Paul Celan költészetében visszatérő motívum, mely mintha egyfajta tisztább, adott esetben minden más médium felett álló médiumként tűnne fel.

Gadamer nyomán, Celan *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma.¹⁷⁴ Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, adott esetben *klasszikus művé* válni¹⁷⁵, mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida¹⁷⁶ kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, adott esetben nyelv előtti jellegéről. Celan, mint költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszólag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkészségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet / költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszélt) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odáig jut, hogy *írás* voltaképpen már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

A vers felettes tartalmak közlésének lehetséges médiuma. Ezen tartalmak igazságértéke talán torzítatlan maradhat, ezen túl pedig akár gondolhatunk a nem-nyelvi optikai és elektronikus médiumokra is, melyekre való esetleges utalás Celan költészetén belül a *Fadensonnen*

¹⁷⁴ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

¹⁷⁵ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

¹⁷⁶ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21-113.

kezdetű vers kapcsán történik (erről a későbbiekben még bővebben szót ejtünk).

Talán érdemes egy pillantást vetni Celan *Mit den Sackgassen sprechen* kezdetű kései versére, melyből szintén kiolvasható az írás médiumának elsődlegessége.

MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI

az átellenben
lakóról,
kivándorolt
jelentéséről –:

ezt
a kenyeret rágni
írófogakkal.¹⁷⁷

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek *kivándorolt*¹⁷⁸, száműzetésbe kényszerült a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (Schreibzähnen – jelenthet ugyanúgy írásfogat is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetetlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenén túli létezés, ami adott esetben mindentől

¹⁷⁷ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 117.

¹⁷⁸ Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

független is. Az író ember, illetve a költő számára legalábbis, mindenképpen elsődleges és mindenekfelett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.¹⁷⁹

Érdekes lehet Celan egyik kései verse, a *Das Wort von Zur-Tiefe-Gehn* kezdetű költemény is, melyben szintén előfordul az írás motívuma.

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.

Die Jahre, die Worte seither.

Wir sind es noch immer.

A MÉLYBEMENETEL SZAVA,

melyet olvastunk.

Az évek, a szavak, azóta.

Még mindig ez vagyunk.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.

Tudod, a tér végtelen,
tudod, nem kell elszárnyalnod,
tudod, ami a szemedbe íródott,
elmélyíti nekünk a mélységet.¹⁸⁰

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonynyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészről talán triviális, ugyanakkor mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

¹⁷⁹ Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'être écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

¹⁸⁰ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Die Niemandssore*.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.¹⁸¹ McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között oppozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.¹⁸²

Érdemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiája teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor pl. az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.¹⁸³ A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.¹⁸⁴

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.¹⁸⁵ Az írás azonban így módon teljesen

¹⁸¹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 47.

Idézi: FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 191-201, 194.

¹⁸² FODOR Péter, i. m. 194.

¹⁸³ Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Idézi: FODOR Péter, i. m. uo.

¹⁸⁴ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, uo.

¹⁸⁵ George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253-257.

materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (pl. a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját.¹⁸⁶ A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek számított, addig mára nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható.¹⁸⁷ A lírai költészetnél maradva ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt pl. E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.¹⁸⁸ Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba

Idézi: *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 150-151.

Valamint: FODOR Péter, i. m. uo.

¹⁸⁶ Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245-269.

¹⁸⁷ Vö. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

Bár Benjamin sokat idézett esszéje az irodalommal kifejezetten nem foglalkozik, megállapításai a művészet bizonyos tendenciáit illetően – még napjainkban is – általános érvénnyel bírhatnak.

¹⁸⁸ Walter J. ONG, i. m. uo.

zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. (Információelméleti szempontból, értelmezési lehetőségeiket illetően persze annál *nyitottabbak*.) Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezártáshoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s így módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpeni zárlatát képezi.¹⁸⁹

Gadamer nézeteiből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.¹⁹⁰ Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi / költői szöveg csupán az úgynevezett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen a megvonás által kerül kifejezésre. A XX. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy

¹⁸⁹ Celan költeményeinek keltezetttségéről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Shibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 3-74.

¹⁹⁰ Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik.¹⁹¹ Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – Olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.

OLVASHATATLAN ez
a világ. Kettős minden.

Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.

Az erős órák
a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.

Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir
für immer.

Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból
mindörökre.¹⁹²

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem vagy mindenesetre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható, érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni, ily módon mire eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is

¹⁹¹ Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

¹⁹² Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfűga*, 113.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez mindörökké érvényesként deklarálódik – képes megélni bizonyos közvetlen, de legalábbis a sokszoros medialitásnál közvetlenebb tapasztalatokat. Olyan tapasztalatokat, melyekhez talán csak a művészet juttathatja az embert. Ez persze csupán az *Unlesbarkeit* kezdetű vers egy lehetséges olvasata, melynek igazságérténye pusztán lírai keretek között, a vers költői valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes életeseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a Holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők. A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi események, pl. a *Todesfuge* – *Halálfűga*, az *Engführung* – *Szűkmenet* vagy a *Tenebrae* című versekben,

melyek nem csupán önnön fikcionalitásukat, imaginárius költői valóságukat, de a Holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem. A medialitás kapcsán ugyancsak figyelemre méltó jellegzetessége egyes Celan-verseknek az intertextualitás, mely által nem csupán a saját tartalmukat közvetítik az olvasó felé, de történetileg visszanyúlnak más szerzők más műveihez – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, példának okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Appolinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket, hiszen az intertextualitás alakzati közepette jellemzően nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális citátumok esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget és annak referenciáit is közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni¹⁹³ – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvalóan csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan,

¹⁹³ Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996, 286.

Idézi: KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 264-271.

ily módon tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.¹⁹⁴

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.¹⁹⁵ A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja.¹⁹⁶ A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identítasalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.¹⁹⁷ Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszubjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke közlő és befogadó

¹⁹⁴ Vö. Gadamer elképzelésével a klasszikus műről. “[...] klasszikus az, ami azért őrződik meg, mert önmagát jelenti és értelmezi [...] úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná. Ami klasszikus, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését.” Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 320-326.

¹⁹⁵ Karlheinz STIERLE, i. m. 262.

¹⁹⁶ Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

¹⁹⁷ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás, tehát nyelvi médium által közvetített valami, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja¹⁹⁸, a lírai szövegek ily módon – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire talán közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

4. Optikai és elektronikus médiumokra történő lehetséges utalások a Fadensonnen című költemény tükrében

Mint azt fentebb beláttuk, tulajdonképpen maga az írás, az írott / nyomtatott szövegek optikai médiumnak tekinthetők, ez voltaképp csupán elemzői megközelítés kérdése. Paul Celan költészetének egyes darabjaiból kiolvasható, hogy az írott, azon belül az irodalmi szövegek egyfajta elsődleges médiumnak tekinthetők – legalábbis a költő számára –, amelyek olyan tartalmakat képesek hordozni és közvetíteni, amit a beszélt nyelv bizonyára nem, vagy legalábbis nem elég pontosan és szabatosan.

Meglátásom szerint azonban a költő egyik ismert versében utalást találhatunk napjaink technicizálódó kultúrájára és elektronikus, optikai médiumaira is, ezen állítás pedig nem más, mint a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű költemény egyfajta medialitás felől lehetséges újraolvasása alapján támasztható alá.

¹⁹⁸ Karlheinz STIERLE, i. m. uo.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.
 Ein baum-
 hoher Gedanke
 greift sich den Lichtton: es sind
 noch Lieder zu singen jenseits
 der Menschen.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.
 Egy fa-
 magas gondolat
 fényhangot fog: van
 még dalolnivaló
 az emberen túl is.¹⁹⁹

A fenti vers nyilvánvalóan a többi szöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére a műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének.²⁰⁰

A mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl eléneklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.²⁰¹ Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendencia elérése többé nem

¹⁹⁹ Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüga*, 77.

A vers eredetileg a az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

²⁰⁰ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

²⁰¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.)

és: Giuseppe BEVILACQUA, *Letture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál²⁰², a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot²⁰³ –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

Elképzelhető-e, hogy Celan verse nem pusztán a transzcendens, emberen túli létezőkről, hanem a költő saját korának és napjainknak rohamosan fejlődő technikai médiumairól (is) szól? Nyilván nem dönthető el egyértelműen, a szöveg ez a fajta megközelítése mennyire önkényes vagy legitim interpretáció, lényegét tekintve azonban, amennyiben Paul Celan költészetét a medialitás aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképpen érdekes lehet.

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőn fonálszerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett. Természeti kép, tájkép tárul a befogadó elé, tehát a költői szöveg elsősorban a látványra, az olvasói szem előtt megképződő, imaginárius, a szöveg mint optikai médium által közvetített látványra épül. Ahogyan haladunk előre a szövegben, *fa-magas gondolatot* olvashatunk / láthatunk, amint *fényhangot* – *Lichtton* fog. Tehát a (feltehetőleg magasztos, burjánzó) emberi gondolat *fényhangba*, egy egyszerre optikai és akusztikus médiumba ágyazódik, ágyazza be önmagát. A *Lichtton* a német nyelvben nem csupán Celan költői neologizmusa, hanem egy létező technikai médium elnevezése, egy a filmgyártásban használatos szakkifejezés.

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre

²⁰² KISS Noémi, i. m. 175-177.

²⁰³ Vö. BARTÓK Imre, i. m. uo.

a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.²⁰⁴ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, pl. a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. A film-motívum megjelenését Celan költészetében egyébként Rugási Gyula is fölveti, nevezetesen bizonyos szempontból éppen a *Fadensonnen* kezdetű vers képi világa kapcsán. Elgondolása szerint Celan számos költeménye úgy működik, mint egy *visszafelé pergő film*, e visszafelé pergés pedig nem máshová tart, mint a szavak megnevezés előtti állapotába, az Ószövetség Genezis-fejezetének első és második verse közötti állapotig, a *tóhu vabóhuig*, azaz a katasztrófa nyomait még mindig magán viselő sivatagos pusztaság állapoáig.²⁰⁵ Vajon elképzelhető, hogy a versben olvasható *fényhangot fogás* lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan, adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség.

²⁰⁴ Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>

²⁰⁵ Vö. RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 67-90, 78-79.

A Rugási által idézett egyik bibliai szöveghely: Jer. 4,23-26.

Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átfarmálódásához is vezetett.²⁰⁶ Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmiképp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége.²⁰⁷ A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében

²⁰⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

²⁰⁷ Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

is.²⁰⁸ Itt talán érdemes lenne pár mondat erejéig tisztázni, mit is értünk voltaképpen *hermetizmus* alatt. Schein Gábor szerint a hermetikusság minden szerzőnél egyfajta poétikai törekvés, mely a nyelvi jel többértelműségének, nyitottságának igyekszik a legnagyobb hatóerőt biztosítani úgy, hogy a nyelv ne pusztán a reprezentáció eszközeként szolgáljon, hanem valódi létfunkcióra tegyen szert, önmagára vonatkozva a jelentő-jelentett viszonyán túl.²⁰⁹

A hermetikus vers alaptapasztalata mindenképp a poliszémia, illetve az autoreferencialitás kell, hogy legyen. A hermetikus versszöveg azonban

²⁰⁸ A hermetizmus poétikájának lehetséges törekvéseiről lásd ugyancsak: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*. A tanulmány egyébként a folyóiratos közlésen kívül a szerző két szakkönyvében is megjelent. Lásd többek között: SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 229-244.

Illetve: SCHEIN Gábor, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 101-118.

²⁰⁹ SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, in uő, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 231-232.

Megjegyzendő, hogy Schein Gábor a hermetizmus meghatározásának kísérletében sokban támaszkodik Thomas Sparr Celan és a hermetikus vers poétikájának kapcsolatáról írott könyvére. Sparr elképzelése szerint a hermetizmus lényege a tropikus és elrejtő nyelvezet, és erős kapcsolatot vél felfedezni Celan hermetikus poétikájá és Derrida disszeminációról alkotott elmélete között, noha maga inkább a dekonstrukció helyett végig a hermeneutika kérdezőhorizontjában helyezkedik el. A disszemináció folyamata lényege szerint felszámolja a nyelv mimetikus természetét, a szöveget ezáltal autoreferencialissá téve. Sparr elképzelése szerint a hermetizmus inkább egy esztétikai kategória, semmint egy irodalomtörténeti irányzat vagy műfaji sajátosság lehetséges elnevezése. Sokkal inkább a jelhasználat olyan módja, mely a poliszémiára és a valóságreferencia lehetséges felfüggesztésére helyezi a hangsúlyt. Megítélése szerint a hermetikus jelhasználat terén Celan fő kapcsolódási pontja, forrása Mallarmé költészete. Celan egyébként sok egyéb szerző mellett valóban elődjének vallotta Mallarmét is. Bővebben lásd: Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1989.

Thomas Sparr könyvére egyébként nem mellékesen a magyar Celan-szakerődalomban nem kis mértékben támaszkodik Kiss Noémi a költőről írott doktori disszertációja is, főként a hermetizmus és ironia lehetséges kapcsolatát tárgyaló oldalakon. Többek között maga is felhívja rá a figyelmet, hogy Schein Gábor említett tanulmánya a magyar irodalomtörténet-írásban részint ugyancsak Thomas Sparr 1989-es munkája nyomán halad. Lásd többek között: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 101-112.

nem zárkózik teljes egészében magába – egyetlen pillanatra talán felfakad, kinyílik, s ezáltal bevonja az értelmezés terébe a transzcendens szférát.²¹⁰

Celan szerint a vers olyan hely, ahol a metaforák azt akarják, hogy ad absurdum vigyék őket. A metafora ebben a kontextusban már magát a szöveg szerkezetét alkotja meg – mi értelme hát metaforákról beszélni egy olyan kontextusban, ahol már minden metafora? Schein Gábor megítélése szerint a hermetikus versben a nyelv nem egészen a valóság platonikus megkettőződésére törekszik, sokkal inkább maga is valósággá válik.²¹¹ Ezt a gondolatmenetet folytatva a vers / nyelv akár olyan tiszta valóságként is megtestesülhet, mely mentes mindenfajta külső zavaró tényezőtől, azaz zajtól.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető²¹² a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják.²¹³ Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektronikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapjában véve nem másra szolgálnak sok más egyéb

²¹⁰ SCHEIN Gábor, i. m. 241.

²¹¹ SCHEIN Gábor, i. m. 243-244.

²¹² Friedrich KITTLER, i. m. uo.

²¹³ Friedrich KITTLER, i. m. uo.

dolog mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségessé válhat.²¹⁴ E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból²¹⁵, amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialitásában még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezését testesítik meg és hozzák közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott technicizálódás és az ember mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technicizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb

²¹⁴ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

²¹⁵ Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.²¹⁶

Érdekes persze azonban, hogy Celan az emberen túl eléneklendő *dallamokról* beszél – a dallam pedig nem optikai, hanem zenei, tehát elsősorban akusztikus médium, éppen ezért talán érdemes néhány rövid megjegyzés erejéig megvizsgálni azt is, milyen utalások történnek Celan egyes verseiben a zene médiumára, s ehhez milyen pozitív vagy negatív konnotációk képesek társulni.

5. Utalások a zene médiumára

A zene médiumára – mely akusztikus, és ha csupán instrumentális zenéről beszélünk, akkor nem-nyelvi, tehát valamilyen módon a nyelv felett álló, de legalábbis attól radikálisan különböző médium – Celan költészetében számos helyen történik utalás, megjelenik mind egyes versek szerkesztési technikáiban, mind pedig motívumként egyes szövegekben. Költészet és zene egymáshoz meglehetősen közel álló művészeti ágak, s ezt Celan, miként sok más költő a világirodalom történetében, nyilvánvalóan maga is felismerte.

Érdekes például megemlíteni a szerző viszonylag korai. Korábban már részletesebben elemzett versét, a *Halálfűgát*, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fűgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek, szakaszok ismétlődésével, változtatásával.²¹⁷

²¹⁶ Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

²¹⁷ Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fűga*, Gond filozófiai folyóirat, *Az esztétikai tapasztalat és interpretáció* című konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai.

<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

“Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz “

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk
isszuk és isszuk
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a vérebeket
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
ásatok sírt a talajban tánczene szóljon”²¹⁸

Az idézett rövid részletet elolvasva is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, főként ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző variációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és

²¹⁸ Faludy György interpretatív fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra szinte teljesen háttérbe szorul, és akár egy esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg zenei interpretációja is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.²¹⁹ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Ám nem elképzelhető, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs

²¹⁹ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung* – *Szűkmenet*, melynek Peter Szondi²²⁰ egy teljes hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto* – *szűk(en)* zenei szakszóval, s a *Halálfűgához* hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei jegyeket mutat – egymástól elválasztott strófákból áll, melyek adott esetben egy zenemű tételeit imitálják. Amellett, hogy valamiként a Holokausz szörnyű történelmi tapasztalatait is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei megszerkesztettsége által is hordoz valami többletet, mint egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetése / elmondása.

A zenei médium motívumként való megjelenésénél maradva figyelmet érdemelhet Celan egyik viszonylag korai verse, a *Nachtmusik* – *Éjzene* / *Éji zene* címet viselő darab, mely már címében is a zenei médiumra tesz utalást.

„*Nachtmusik*”

Ein rauchendes Wasser stürzt aus den Höhlen der Himmel;
du tauchst dein Antlitz darein, eh die Wimper davonfliegt.
Doch bleibt deinen Blicken ein bläuliches Feuer, ich reiße von mir
mein Gewand:
dann hebt dich die Welle zu mir in den Spiegel, du wünschst dir ein
Wappen...”

²²⁰ Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

„Éji zene

Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:

Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.

Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letépem:

majd hozzám emel a hullám a tükörben, magadnak címert kívánsz...”²²¹

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem igazán mutatja zenei szerkesztettség jeleit, legfeljebb csak nyomokban, azonban a zeneiséget talán pótolja e sorok érzelmi intenzitása. Hangsúlyozottan korai, a kései, irodalomtudományi elemzések számára talán érdekesebbnek tűnő hermetikus verseknél sokkal kevésbé magába zárkózó Celan-versről van szó, melyből még hiányzik az a szűkszavúság és látszólagos érzelemmentesség, ami majd a kései Celanra oly jellemzővé válik. Ha egyszerűen akarunk fogalmazni, a *Nachtmusik* első olvasásra leginkább szerelmi líraként olvasható, mely intenzív érzelmeket kísérel meg kifejezni, mint azt a benne megjelenő megszólítás és örvénylő költői képek is mutatják. Habár a költői szöveg ez esetben látszólag szinte tisztán nyelvi médium marad, a címválasztás talán összefügg azon elképzeléssel, hogy a zene általában elsősorban nem gondolatok, intellektuális tartalmak, hanem érzelmek, emocionális jelentések kifejezésének a médiuma, olyan dolgokat közöl a befogadóval akusztikus módon, amelyeket a pusztán nyelvi médium által nem minden esetben lehetséges maradéktalanul közölni bárkivel is.

Celan egy valamivel későbbi verse, a *Cello-Einsatz – Cselló-belépés* kezdetű költemény szintén motívumként utal a zene médiumára, ráadásul ez alkalommal még egy konkrét hangszer, a cselló is megnevezésre kerül.

²²¹ A versrészletet saját fordításomban közlöm. (K.B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács*, 10.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

„CELLO-EINSATZ

von hinter dem Schmerz:

die Gewalten, nach Gegen-
himmeln gestaffelt,
wälzen Undeutbares vor
Einflugschneise und Einfahrt,

Der erklommene Abend
steht voller Lungengeäst...”

„CSELLÓ-BELÉPÉS

a fájdalom mögül:

a kényszerek, ellen-
egekké halmozódva,
megfejtetlent
görgetnek irányász elé,

a megmászott este
tüdőgallyal tele...”²²²

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv fájdalma, amely *mögül* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egekké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfejtetetlen gördül. Azért megfejtetetlen a fájdalom világa, a nyelv számára, mert a nyelven kívülről érkezik? A zene, mint médium, talán képes lehet átmenetileg enyhíteni ezt a fájdalmat, melyet a nyelvi médiumban való szkepszis okoz az embernek.

Az effektuselmélet szerint a zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák pedig talán éppen olyan, de legalábbis hasonló logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint

²²² Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüge*, 83.

A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

a harag, szomorúság, gyengédség, stb.²²³ A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – talán azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – adott esetben leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája esetében gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggént funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb már említettük, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira –, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium

²²³ Susan K. LANGER, i. m.

továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzéksalódás.

Azon elképzelés, mely szerint a zene tulajdonképpen minden más médium felett álló, felettes üzeneteket magában hordozó közvetítő közeg lenne, de legalábbis az emberi nyelv felett foglal helyet a médiumok hierarchiájában, már a fiatal Nietzsche nyelvfilozófiai koncepciói között is megjelenik. Bednatics Gábor egyik tanulmányában felhívja rá a figyelmet, hogy Nietzsche kezdeti nyelvfilozófiai tematikájú írásai között találunk olyan, persze ellentmondásoktól nem mentes töredékeket, amelyek tanúsága szerint a filozófus a nyelvet pontos kifejezésre alkalmatlan, deficitiek által terhelt médiumnak tekinti, s tulajdonképpen a nyelvvel együtt minden médium csupán a zene silány utánzására törekszik.²²⁴ A zene ellenben képes egyfajta *ősz-nyelv* kifejezésére, s noha e koncepció homályos, annyi mindenképpen kitűnik belőle, hogy az emberi nyelv nem képes azon tartalmak kifejezésére, melyek a zenében már talán a kezdetektől fogva ott rejlenek.²²⁵ A nyelven belül még a költészet, az emberi nyelv legtisztábban megszólaló, a mindennapi nyelv határait meghaladni és átlépni igyekező, speciális nyelvhasználat is csupán a zenét hiányosan, töredékesen, mimetikus módon leképező médiumként tűnik fel

²²⁴ BEDNANICS Gábor, *Nietzsche korai nyelvszemlélete*, in uő, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*, Eger, EKF Líceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012, 7-40, 24-26.

²²⁵ Bednatics Gábor többek között *A tragédia születésének* egy bekezdését idézi Nietzsche-olvasatának alátámasztására: „A zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép: a nyelv mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét, hanem, amennyiben utánzásba bocsátkozik, a zenével mindig csak külsődleges érintkezésben marad, mélyebb értelmét, hiába minden lírai ékesszólás, hozzánk egy tapodtat sem hozza közelebb.” (KSA 1, 51-52, TSZ 82.)

Nietzschénél, az emberi nyelv e vélt hiányossága a zenéhez képest pedig mindenképpen párhuzamba állíthatónak látszik a Paul Celan egyes költeményeiben megjelenő, a medialitást megkerülésére / túllépésére kísérletet tevő tendenciával, egy új költői nyelv kialakításának igényével. E tendenciát erősítik a Celan – akinek a német irodalom, filozófia és filológia avatott szakértőjeként természetesen jól kellett ismernie Nietzsche vonatkozó írásait is – vizsgált szövegeiben megjelenő explicit vagy implicit zenei referenciák is. Ha a nyelv nem képes (többé) kellő pontossággal és árnyaltsággal nevükön nevezni a dolgokat, akkor óhatatlanul egy másik médium, a talán felette álló zene felé kezd el tendálni a költői / nyelvi műalkotás is, s talán teszi ezt oly módon, hogy önmagába foglalva zeneműveket, zenei formákat, szerkesztésmódokat idéz meg közvetlenül vagy áttételesen, ezáltal, ha talán csak látszólag is, de közelebb kerülve az áhított közvetlenséghez.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát²²⁶ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor joggal feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne keresztüllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

²²⁶ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

6. Közvetítés és közvetíthetetlenség Isten és ember között – a vers mint Isten hiányának médiuma

Dolgozatom jelen szakaszában az ember és Isten közötti közvetítés, illetve közvetíthetetlenség kérdésével foglalkozom néhány bekezdés erejéig, mivel úgy gondolom, Paul Celan költészetének azt a medialitás szempontjából olvasva ez mindenképpen egy kiemelkedő fontosságú kérdése, mely természetesen szorosan összefügg a szerző bizonyos versei által közvetített zsidó identitással, illetve a Holokauszt a zsidó nép által elszenvedett, mai napig feldolgozatlan és részint érthetetlen traumájával. Úgy vélem, Celan egyéb teológiai szempontból is olvasható, viszonylag ismert versei, például a *Tenebrae* című szöveg mellett az ember és Isten közötti közvetítés lehetőségének vizsgálatára Celan egy másik viszonylag ismert, *Psalm – Zsoltár* című verse a legmegfelelőbb, mely voltaképpen nem más, mint az istenhiány verse, melyben a költő egy néma, látszólag elérhetetlen Istent szólít meg. Kissé radikálisabb szemmel ugyanez a vers talán egyenesen az Isten hiányának médiumaként is olvasható.

Psalm

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

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

Ein Nichts

Zsoltár

Senki sem gyúr újra földből,
agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.
Senki.

Dicsértessél, ó Senki.
Kedvedre vágyunk
virulni.
Szemben
veled.

Semmi

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

voltunk, vagyunk,
maradunk, virulva:
semmi-, senki-
virága.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárák,
pártánk piros
a tüske, ó, a tüske
közt énekelt
bíborigénktől.²²⁷

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zsoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.²²⁸ A

²²⁷

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

²²⁸ Hölderlinnél, akit Celan köztudottan elődjének vallott, s akinek himnuszaihoz hasonló himnikus költészetet többek között éppen a *Die Niemandrose* kötetben próbált meg létrehozni, a vers, főként a költő kései versei az isten(ek) hiányának médiumaként szólalnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 253-257.

senki olyan névmás, mely paradox módon nem rendelkezik referenciával, csupán valakinek a hiányát, távollétét képes jelölni. Csupán nyelvi formával létezik, a szóalak mögött azonban nincs valóságreferencia, pontosabban a referencia egyenlő azzal, *aki* nincs ott a lét adott pontján, ahol valakinek lennie kéne. Isten helyett a dicséret is e *senkit*, ezt a referencia-hiányt illeti, ez pedig a *zsoltár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zsoltárként, az ellen-zsoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy puszta hiány lép.²²⁹ E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-*, *die Niemandrose* áll, vagyis a *semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsa, az

²²⁹ John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi néven, még nagyon is létezhet. Lásd: John FELSTINER, i. m. 168.

egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsá motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára²³⁰. Különös módon azáltal, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek, senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztá úrré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsá motívuma az embert különösen tiszta, talán büntetlen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a rózsá tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsá, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törékeny, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvedője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz,

²³⁰ A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

Rózsá, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,
annyi temérdek pilla alatt
senki sem alszik.

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Rose oh reiner Widerspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

majdhogynem a blaszfémiához fordul?²³¹ Talán itt is arról lehet szó, hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzói *égekopárok* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske* (Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (*Purpurwort*, tehát az eredetiben inkább bíborszó). A *Krone* (korona) és a *Dorn* (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a *Dornenkrone* (töviskorona) összetétel²³², mely a Biblia szerint Krisztus, a megváltó kigúnyolásának kelléke volt a kereszthalál előtt. A két szó implicit játékba hozása által a vers utalást tesz az Újszövetségre is, ám érdekes módon a *Krone* (*párta*, *korona*) itt a virágként metaforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e

²³¹ Vö. Jézus Krisztus utolsó szavaival a kereszten az Újszövetség szerint: „*Eli, Eli, lama sabaktáni?*” – „*Én Istenem, Én Istenem, miért hagytál el engem?*” Lásd: Máté 27; Márk 15.

²³² Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonák, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd: Máté 27:29; Márk 15:17; János 19:2.

Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllét szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a Holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A szöveg többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat²³³, úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átélt szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely szkepticizmus és hiány ironikus és önironikus blaszfémiát, Isten és

²³³ Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „*egymásba marva, mintha mindőnk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (ineinander verklallen) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindegyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezhet*. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen, még akkor is, ha az ember kétségbeesésében egy látszólag néma Istennel vitázik.²³⁴

7. Exkúrsus a multimedialitásról – különböző érzékterületek keveredése egy Celan-versen belül

Úgy vélem, mindenképpen megérdemel egy rövid exkúrsust az alább idézett, viszonylag kései Celan-vers, hiszen a medialitás szempontjából remekül olvasható, hiszen egyenesen egyfajta *multimedialitás*, a különböző érzékterületek szinesztézia-szerű keveredése figyelhető meg benne, ily módon pedig egyszerre többféle médiumra is találhatunk benne utalásokat.

ICH KANN DICH NOCH SEHN:

ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

MÉG LÁTHATLAK EGYRE:

visszhang,
csápszavakkal ki-
tapintható, a búcsú-
szélen.

²³⁴ Vö. Arthur H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a Holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 162-189.

Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten
Nie sagt.

Arcod egy kicsit megriad,
ha hirtelen
lámpavilágos
lesz bennem, ott,
hol a legsajgóbb
soha szól.²³⁵

A fenti vers egy ősi, nem-technikai médiummal, a látással indul – a beszélő szubjektum még látja a megszólítottat, azonban ezt követően bizarr költői képnek lehetünk szemtanúi. Akit *lát*, azaz optikailag érzékel, azt hirtelen *visszhanggal* azonosítja, mely csupán a halláson, auditív médiumon keresztül érzékelhető. E visszhang ráadásul *csápszavakkal kitapintható*, azaz egyszerre lép be a versbe a nyelvi médium és a taktilis érzékelés képe. Egyazon megszólítottat a költői megszólaló egyszerre *lát, hall, tapint és szólít meg*, tehát amennyiben a verset a medialitás felől próbáljuk meg olvasni, elengedhetetlenül feltűnik számunkra az emberi érzékek, illetve a nyelv, a legősibb médiumok egymással való keveredése a szövegben. Különösen érdekes, Celanra jellemző összetétel a *csápszavak* – *Fühlwörtern* (a német eredetiben inkább érzékelőszavak), melynek magyar fordítása nyomán akár még valamiféle elektronikus szenzorra, azaz technikai médiumra is asszociálhatnánk. Mintha a kimondott szavak e versben, akár mintegy McLuhan elképzelése nyomán, egyfajta szenzorként meghosszabbítanák az emberi testet, talán teljesebbé téve a beszélő és a megszólított másik (talán szerelmes, talán csupán egyfajta általános megszólított) közötti kapcsolatot. A médiumok, érzékek e keveredése is mintha valamiféle kísérlet lenne a medialitás, a közvetítettség felszámolására. Felmerülhet persze az immár filozófiai mélységekbe vezető kérdés: vajon a *másik* egyszerre több médiumon (látás, tapintás, hallás, illetve vele együtt nyilván a nyelv) keresztül való érzékelése csökkenti,

²³⁵ A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* című kötetben került publikálásra.

Lator László fordítását lásd: *Halálfűga*, 101.

mintegy felszámolja a két szubjektum közötti távolságot, közvetlenebbé téve az érintkezést, vagy pedig éppen ellenkezőleg – elmélyíti, megsokszorozza a medialitást?

A vers első strófájának zárlata szerint a többszörös érzékelés a *búcsúszélen* – *am Abschiedsgrat* megy végbe, mely arra utal, hogy a számos megidézett érzék ellenére beszélő és megszólított egymástól mégiscsak elválik, elbúcsúzik – kapcsolatuk nemhogy közvetlenné válik, de még közvetített viszonyuk is megszakad. A szöveg nyilván valóan nem egyebet, mint egy búcsú, egy elválás pillanatát örökíti meg.

A verset tovább olvasva kiderül, hogy a megszólított arca, *megriad*, mikor a beszélőben *hirtelen lámpavilágos lesz* – *wenn auf einmal lampenhaft hell wird*, azaz benne (elektronikus?) fény gyúl, mely által valami láthatóvá válik. A Lator László fordításában *lámpavilágos* melléknév (*lampenhaft hell*) megítélésem szerint inkább ember alkotta technikai eszközre, elektromos árammal működő lámpára utal, mint valamiféle transzcendens, isteni fényre. Habár a fenti szöveg nyilvánvalóan olvasható szerelmes versként is, melyet átítat egyfajta érzelmi telítettség, ha valami *lámpavilágos*, akkor a világosságot jó eséllyel elektronikus lámpa, egyfajta technikai médium idézi elő. E lámpafény a költői megszólaló belsejében gyullad, ott, *hol a legsajgóbb soha szól*. E *legsajgóbb soha* – *schmerzlichen Nie* a búcsú, az elválás motívumánál maradva nyilván a soha viszont nem látásra, a két szubjektum végleges szeparációra utal. E *legsajgóbb soha* ráadásul nem néma, nem pusztá jelenlétével üzen valamit a megszólítottnak, hanem *szól* – *sagt*, azaz ismételten csak a nyelv médiumán keresztül fogalmaz meg valamely üzenetet.

A vers tehát a végleges elválás pillanatáról beszél nekünk. E végleges elválás előtt azonban beszélő és megszólított még számos médiumon keresztül, számos érzékterületen való közvetítés által kapcsolódnak egymáshoz, kapcsolatuk medializáltsága a végleges szeparáció előtt egy pillanatra mintha megszűnne, a kapcsolat pedig egy szakrális, minden más létezőt kiiktató pillanatban pedig közvetlenné válna. Talán éppen erről szól

nekünk, éppen ezt örökíti meg a rövid Celan-vers első strófája – a másik számos médiumon keresztül való érzékelése és az ezáltal egyre erősebbé váló érzelmek intenzitása a két szubjektum végleges elválása előtt minden bizonnyal keltheti legalább annak illúzióját, hogy a létezők közötti sokszoros közvetítettség felszámolódik, a kapcsolat pedig, ha csak egyetlen pillanat erejéig is, de közvetlenné, közvetítetlenné válik.

8. A közvetlenség illúziója

Paul Celan költészetében a fentiek alapján felfedezhető egy tendencia, mely a – főként a mára tökéletlennek bizonyult nyelvi médium általi – közvetítettség lerombolására, de legalábbis áthidalására irányul. Amennyiben pedig a művészet nem képes áthidalni a nyelvi médium általi közvetítettséget – habár a zene médiuma, mint fentebb megfigyelhettük, nem-nyelvi akusztikus médiumként talán képes csökkenteni e medialitást, de legalábbis megváltoztatni a hozzá való viszonyunkat, a közvetítettség csökkenésének illúzióját kelteni, ennek igénye pedig mintha bizonyos Celan-versekben is megjelenne –, úgy igyekszik kivonulni az emberi világ minden törvényszerűsége közül, létrehozva saját valóságát. Persze anélkül, hogy értékítéletet mondanánk felette, a művészet az imagináriust közvetíti.

Celan egyes verseiben azonban mintha lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatívva válik, a közvetettséget és közvetítettséget pedig éppen azáltal igyekszik kijátszani, hogy lemond mindenfajta közvetítésről. A vers többé nem *közvetít* semmit, csupán önmagában áll, túl mindenkin és mindenen. Erre szolgálhat példaként a *Stehen – Állni* kezdetű költemény.

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

ÁLLNI, a levegőben,
a sebhely árnyékában.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Senkiért-és-semmiért-állás
ismeretlenül,
teérted / helyetted
egyedül.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Mindazzal, mi benne térrel bír,
nyelv nélkül is
akár.²³⁶

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, a sebhely árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium²³⁷ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene²³⁸, kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily

²³⁶ A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*.

Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m. 83-84.

²³⁷ Vö. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

²³⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön valóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megérzés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

Lényegében ugyanerről a médiumokon kívül helyeződésről szólhat nekünk Celan egy másik kései verse, a *Schreib dich nicht – Ne írd magad* kezdetű szöveg is.

SCHREIB DICH NICHT

zwischen die Welten,

komm auf gegen

der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur

und lerne leben.

NE ÍRD MAGAD

a világok közé,

lázadj fel a

jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában

és tanulj élni.²³⁹

²³⁹ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A költemény eredetileg nem került kötetben publikálásra a szerző életében, csupán Celan halála után, gyűjteményes kötetben látott napvilágot. Keletkezési ideje egyébként 1966. Lásd többek között: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 493.

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetítsen semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgylát lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának mindenképpen szüksége van a médiumokra²⁴⁰, sőt, a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosán közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva²⁴¹ eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs kiszolgáltatva többé a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi

²⁴⁰ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

²⁴¹ Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy²⁴², miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, azon belül is talán a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

²⁴² Vö. KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.

V.

Redukált szépségeszmény

Celan kései költészetében

Dolgozatom jelen fejezetében²⁴³ a szépség aktualitásával, annak lehetséges megjelenési formáival kívánok foglalkozni Paul Celan, a XX. század emblematikus költőjének költészetén belül, a szerző három viszonylag ismert kései versének elemzésén keresztül, rávilágítva Celan szépségről és művészetről alkotott eszményének néhány lehetséges aspektusára.

Ahhoz, hogy megértsük, mit is jelenthet Paul Celan líráján belül a szépség, úgy vélem, szinte elengedhetetlen, hogy bizonyos előismeretekkel bírjunk a szerző életrajzát, történelmi helyzetét, nyelv- és líraszemléletét illetően.

A Celan-szakirodalom jelentős része a szerzőt a Holokauszt költőjeként tartja számon. A német anyanyelvű, csernovici születésű (Bukovina), zsidó származású, és valamiként zsidó identitással is bíró, egyébként számos nyelvet ismerő költő minden bizonnyal az európai kultúra számos szegmensét magáénak érezhette, ugyanakkor egyes aspektusokhoz, mint például saját zsidóságához is, meglehetősen ellentmondásosan viszonyult. Költői nyelve részint a Holokauszt, mint történelmi és emberi tragédia, illetve az azt követő esztétörténeti vákuum hatására kései fázisában a hallgatás felé tendált, azaz Celan kései versei hermetikus, magukba záródó, a valóságra nem, vagy csupán részint referáló, nehezen dekódolható szövegek. Jelen lehet-e hát egy ennyire tömör, komor ég alatt íródott, az idő és a tér dimenziójából magát szinte kizáró, és önnön terét és idejét megteremtő lírában a *szépség* mint cél, de akár csak téma vagy motívum?

²⁴³ A dolgozat jelen szakasza önálló tanulmány formájában a Prae folyóiratban került publikálásra. Lásd: KÁNTÁS Balázs, *"Komor ég alatt a szép". A szép aktualizálása Paul Celan kései költészetében*, Prae, 2010/4, 87-95.

Érdemes-e a egyáltalán egy ilyen első pillantásra mindenképp borús, saját szöveg-valóságába zárkózó költészetet az esztétika, a szépség aspektusa felől megközelíteni?

Úgy gondolom, a szépség és annak keresése, a művészi szépség megalkotására, vagy inkább újraalkotására való törekvés nem csupán elvétve, áttételesen jelenik meg Paul Celan költészetében, mint azt első ránézésre, a (főként kései) Celan-szövegek kapcsán feltételezhetnénk. Celan lírája korántsem biztos, hogy annyira letisztult, steril, „esztétikamentes”, mint az felszínes olvasásra tűnhet, sőt, nem is annyira szélsőségesen elméleti, filozofikus, semmint esztétikus költészet, ahogyan azt egyik jelentős magyar fordítója, Lator László²⁴⁴ is burkoltan megjegyzi egyik, a hazai Celan-filológia történetének még viszonylag korai szakaszában írott tanulmányában. Pusztán inkább arról lehet szó, hogy Paul Celan egy olyan történelmi, eszmei és emberi kontextusban alkotott, volt kénytelen alkotni, amelyben, mint sok minden, például a nyelv kifejezőkészségébe vetett hit, a szépség fogalma is többé-kevésbé átértékelődni látszott, azaz konkrétabban a második világháború és a Holokausz után már semmiképpen sem teljesen ugyanaz számított esztétikai / művészi értelemben véve szépnek, mint ahogyan azt a korábbi európai tradíciók definiálták – persze kétségtelenül sok közös vonás megfigyelhető a régi és új idők szépségeszménye között.

Ahogyan azt Bacsó Béla²⁴⁵ Ingeborg Bachmann²⁴⁶ a második világháború utáni európai költészetéről szóló előadására hivatkozva megjegyzi, Celan lírája *Grauen* és *Schönheit*, a borzalom és szépség fogalmai közötti térben helyezhető el. E kettő értelmezhető két szélsőségként, azonban létezhet egy olyan olvasat is, mely szerint a borzalom alkalmat ad a szépség fogalmának újradefiniálására. A háború és

²⁴⁴ LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás, 1980/10, 94.

²⁴⁵ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 6-7.

²⁴⁶ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

a Holokausz, mint a történelem, illetve azon belül egyéni emberi sorsok által megtestesített borzalmak, adott esetben akár alkalmat adtak a művészet, ezzel együtt pedig az esztétikai értelemben vett szépség létjogosultságának megkérdőjelezésére is. Ingeborg Bachmann és Bacsó Béla véleménye szerint ugyanakkor a művészet *megkérdőjeleződése* egyáltalán nem feltételezi annak végleges megszűnését, elsikkadását. A kategóriák átértékelődése egyáltalán nem vonja magával azt, hogy bármi is *megszűnne* létezni, pusztán ami egészen addig létezett, egy bizonyos traumatikus helyzet után más formában, redukáltan vagy rejtetten létezik tovább.

Mint a második világháború után alkotó európai költők jelentős része, Paul Celan ebben a határhelyzetben²⁴⁷, egy történelmi, és egyszerre személyes trauma után kezdte meg és tetőzte be költői működését. Miként azt Lator László²⁴⁸ írja, viszonylag korai verseiben Celan még sok költői képpel és motívummal vette körül versei magvát, azonban ahogyan élete és munkássága haladt előre, egészen tragikus, 1970-es öngyilkosságáig a verseiből egyre inkább eltűntek a felesleges elemek, kései versei körülbelül 1960-tól számítva egyre rövidebb, hermetikusabb, sejtelmesebb és nehezebben értelmezhető szövegek. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy mentesek lennének mindenféle szépségeszménytől, szépségre való törekvéstől.

A szépség aktualizálását Paul Celan költészetében három, viszonylag késői versén keresztül igyekszem megvizsgálni, mivel meggyőződésem, hogy ezen érett költemények a lehetséges látszat ellenére hívebben, autentikusabban tükrözik a költő művészetszemléletét és szépségeszményét, mint korai, érett lírájához képest kiforratlan, habár

²⁴⁷ Paul Celanról szóló doktori disszertációjában Kiss Noémi több helyen nevezi Celant határrjáró, kultúrák és korszakok határait átlépő, ugyanakkor őket össze is kötő költőnek. Bővebben lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Enigma, 2003.

²⁴⁸ LATOR László, *Utószó*, in Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128.

helyenként jóval esztétizálőbb szövegei. Babits²⁴⁹ szavaival élve, aki e megállapításában voltaképpen már magát Platónt parafrázálta, *ami valóban szép, az nehéz*, mégpedig abban az értelemben, hogy mély, elsőre nem feltétlenül dekódolható tartalmat hordoz, megértéséhez pedig különös érzékenység, odafigyelés, továbbgondolás szükséges. Hiszem ezt főleg Paul Celan és nemzedéke, a Holokauszt után radikálisan más hangnemben megnyilvánuló európai költészet képviselőinek esetében, még akkor is, ha ezen költők, közöttük a vizsgált szerző is diskurzust, dialógust folytat elődeivel, egészen a romantikáig vagy még későbbiekig visszamenőleg, mint arról a tanulmány során később még nagyobb részletességgel is szó lesz.

Az esztétikai értelemben szép mű, melynek fogalma ráadásul egy háború és egy népirtás után szükségszerűen ártértékelődik mind az individuális, mind a kollektív tudat szintjén, mindig túlmutat önmagán, mindig valami sokkal többet hordoz annál, mint ami. A költészet valami olyasmi felé kell, legalábbis kellene, hogy tendáljon, még komor ég alatt is, ami megnyugvást, feloldódást hordoz magában, adott esetben egy intellektuális-spirituális értelemben vett pusztulás utáni újrakezdés lehetőségét. Nem fogalmazhat azonban egyértelműen ott és akkor, ahol és amikor minden felborulni, megrendülni, a visszájára fordulni látszik, és ahol az emberi nyelv már nem képes a korábbi tradicionális értelemben szépek tartott retorikai eszközökkel, szóképekkel, alakzatokkal, metaforákkal megfelelni egy definíciónak, mely ha meg nem is szűnik meg, de gyökeresen megváltozik, mintegy önmagát változtatva meg. A *szépség* teljesen más formában aktualizálódik és tör elő újra a művészeti-eszmei nihilból, amelybe egy olyan történelmi-eszmetörténeti folyamat juttatta, mely megkísérelte még elpusztítani, per definitionem a létező fogalmak közül kitörölni is. Úgy vélem, Celan költészete bizonyos szempontból védekezés is, védekezés a Holokauszt és a második világháború

²⁴⁹ Babits szállóigévé vált állítását, valamint annak bővebb kifejtését többek között lásd: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

emberekkel, eszmékkel, értékekkel, művészetekkel szembeni támadása ellen, e védekezés keretében pedig a költő a művészi nyelvhasználat adta lehetőségekkel élve igyekszik újrateremteni azt, ami majdnem vagy részben megsemmisült, megsérült. Ez a valami pedig a költészet, a művészet, a művészi vagy esztétikai értelemben vett szépség – talán felszínes és pontatlan a megközelítés, de nem kezelhetjük-e ezeket a fogalmakat legalább közel szinonimként, vagy mindenesetre szemantikailag meglehetősen sok közös elemet tartalmazóként? Involválja-e a művészet fogalma a művészi / esztétikai szép fogalmát, vagy létezik olyan művészet, mely nem törekszik a szépségre, csak valamiféle absztrakt tisztaságra, de nem *szépség*-e már automatikusan ez is? Erre a kérdésre talán nem létezik egyértelmű válasz, azonban meglehetősen valószínű, hogy Celan három, elemzésre kiválasztott, részint talán művészetfilozófiai / líraelméleti interpretációt is megengedő verse egyértelmű bizonyíték arra, hogy a szerző kései, hermetikusnak és obskurusnak aposztrofált lírájában is törekedett a szépség elérésére, nem pedig úgy tisztította meg érett költészetét minden felesleges elemtől, hogy a meghatározható esztétikai minőségek is teljességgel kikopjanak belőle.

Ismét visszajutunk hát Paul Celan költészetének egyik paradigmaticus szövegéhez, a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű költeményhez, mely 1967-ben, az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben jelent meg, mindössze három évvel a költő tragikus halála előtt. A költeményt úgy vélem, ezúttal talán Lator László²⁵⁰ viszonylag pontos fordításában érdemes idézni:

²⁵⁰ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 77.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.
 Ein baum-
 hoher Gedanke
 greift sich den Lichtton: es sind
 noch Lieder zu singen jenseits
 der Menschen.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.
 Egy fa-
 magas gondolat
 fényhangot fog: van
 még dalolnivaló
 az emberen túl is.²⁵¹

A verset elsősorban művészetelméleti / líraelméleti költeményként szokás olvasni, s már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik magyar monográfusa, Kiss Noémi²⁵² felveti annak lehetőségét, hogy a szöveget talán érdemes az ironia szemszögéből megközelíteni – ezen olvasat szerint a *Fadensonnen* utolsó két sora, mely szerint léteznek dalok *az emberen túl is*, afféle ironikus túlzás, mely alatt inkább önmaga ellenkezőjét kell érteni, azaz: hogyan is létezhetne bármi az emberen túl? Ez csupán vízió, játék a szavakkal, de a szavak önmagukban semmit nem érnek, mint ahogyan többé a világ, az ember sem.

A költemény kiindulópontja egy olyan költői kép, melyben egy *szürkésfekete pusztaság* (hamuvá égett táj?) felett *fonálnapok* gyülekeznek. A német *Fadensonnen*, mely Paul Celan összetett neologizmusa, nehezen értelmezhető, enigmatikus jelentést hordoz – azonban minden bizonnyal arról lehet szó, hogy a táj feletti komor égbolton gyülekező felhőkön fonálszerűen tűnnek át a napsugarak, keresztültörve a pusztulás (talán konkrétan: a Holokausz?) utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek *pusztaországára*, a két versnek pedig közös pontja, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily

²⁵¹ A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul Celan, *Atemwende*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

²⁵² KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 175-176.

módon megelőlegezi Celan hasonló tematikájú költeményét – Celan verse tehát, ha mondhatjuk így, dialógust folytat többek között T. S. Eliottal is.

A *famagas gondolat* ismételten csak nehezen értelmezhető szókapcsolat, a fa és annak magassága azonban lehet a növekedés, az élet, az újrakezdés szimbóluma – famagas gondolat sarjad a pusztítás után szürkésfekete pusztaságon, mely felett a napfény is feltűnik, azaz valami újraéled, újraalakul. A *gondolat* motívuma mentális tevékenységre, emberi vagy isteni jelenlétre utal, hiszen gondolat, gondolkodás nem létezhet a gondolkodó, a gondolkodás által pedig teremteni képes elme nélkül. A gondolat ráadásul *fényhangot* (*Lichtton*, mely a németben egyébként a filmgyártásban használatos szakkifejezés is, tehát nem csupán Celan költői neologizmusa) fog, e hang pedig, mely fényt is magában foglal, mindenképpen földöntúli, transzcendens motívum, olyan hang, mely valami felettes értéket, az emberi világon túli erőt hordoz. A pusztaságban, a vers metaforikus terében olyan motívumok, jelenségek kerülnek előtérbe, melyek akár arra is utalhatnak, hogy az elpusztítani megkísérelt szépség újra feltűnik, újra megteremtődik a vers világán belül – s amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, úgy talán a versen kívüli valóságban is. Vajon esztétikai értelemben véve szép látvány lehetne-e a versben vázolt költői látomás? Egy háború és / vagy népirtás után (amennyiben megint csak Celan személyes tapasztalataira gondolunk) a szépség és a művészet szinte eltűnt a létezésből, a világ szürkésfekete pusztasággá változott. Az emberi alkotóerő azonban ekkor sem ismer határokat – az égbolton fonálapok gyülekeznek, a komor ég alatt pedig famagas gondolat fakad és kap fényhangba – ezen lírai jelenségek egytől egyig utalhatnak arra, hogy a művészet, a művészi szépség újjáéled, aktualizálódik, újradefiniálódva megjelenik.

A vers zárósorai szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Ezen állítás azonban véleményem szerint, habár értelmezhető ironikusan, Kiss Noémi megközelítése alapján, sokkal inkább komolyan veendő, mint egy művészi, költői koncepció része. Értető alatta persze sok minden, mint

ahogyan az Celan kései, hermetikus költészetében általános jelenségnek mondható. A *van még dalolnivaló* egyértelmű – a helyzet, a pusztítás, a pusztaság létezése ellenére léteznek még *dallamok*, azaz mondanivaló, eldalolni való (a német eredetiben *Lieder zu singen* – *eléneklendő dalok*), a művészet, a költészet, és ezzel együtt a szépség nem halt meg, továbbra is létezik, még ha más formában, más elvek szerint is, de tovább él. Ami azonban *jenseits der Menschen* – az *emberen túl* van, az lehetséges, hogy már az ember eltűnése után, egy ember nélküli világban (a szürkésfekete pusztaságban?) létezik, ám a vers azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy ami *jenseits der Menschen* létezik, az az ember által nem érzékelhető tartományban, mint transzcendens, metafizikai entitás van jelen, s létezése nem feltételezi az emberiség létezésének megszűnését, az ember világból való eltűnését. A két értelmezés között meglehetősen nagy szakadék tátong, hiszen nem mindegy, hogy valami az emberiség pusztulása után, vagy az ember által nem érzékelhető, metafizikai világban létezik. Hogy melyik olvasat a helyes, azt aligha lehet egyértelműen meghatározni – a szépségre gondolva azonban feltételezhetjük, hogy amennyiben Celan ezen költeménye az esztétikumot, a művészi szépet szándékozik aktualizálni, újradefiniálni, akkor inkább a metafizikai értelemben *jenseits der Menschen* lévő dalokra kellene gondolni. E költői, művészi kijelentés pedig, mely szerint igenis, mindannak ellenére, ami a világban történt és történik, van még dalolnivaló az emberen túl is, implikálja azt is, hogy a művészet és általa az esztétikum nem szűnt meg, nem szűnhetett meg létezni – a művész célja pedig nem kevesebb, mint elénekelni az emberen túli dalokat, kialakítani egy olyan művészetet, mely akár a korábbi, eszmei-szellemi pusztítás előtti művészi szépet is meghaladhatja. A *jenseits* szóról szinte magától értetődően, még ha csupán érintőlegesen is, de eszkünkbe juthat Nietzsche *Túl jón és rosszon – Jenseits von Gut und Böse*²⁵³ című nevezetes könyve is, vagy akár a *Zarathustra*, melyben a filozófus részletesebben is

²⁵³ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, ford. ÓVÁRI Csaba, Budapest, Attraktor Kiadó, 2010, 27-30.

kifejti elképzeléseit az emberen túli emberről. Celan a fenti versben az *emberen túl lévő dalok* képével egyúttal akár az emberen túli emberre / emberfeletti emberre is utalhat. Az *Übermensch* fogalmát pedig ez esetben olyasféle értelmében használja, mely szerint a kivételes képességű, kiválasztott ember felülemelkedik az önmagukat a történelem során lejáratott emberi kategóriákon, s talán többek között túllép Auschwitz szégyenén – az *Übermensch* filozófiai fogalmát akár egyfajta esztétikai kategóriaként is étvve, általa implicit módon utalva a művészre és a művészetre, illetve az általuk kimondandó, minden körülmények között *igaz* szóra. Felvetődik persze az ironikus olvast lehetősége is, mely szerint az *emberen túli dalok* azon, önmagukat emberfeletti embernek deklaráló emberek szájából hangzanak el, akik felelősek Auschwitz borzalmaiért, illetve az ártatlanul megölt vagy meghurcolt emberek szenvedéseieért. E versben Celan implicit módon olyan kérdést vet fel, amelyre nincs egyértelmű válasz, önnön kérdése megválaszolását a befogadóra bízva, még ha akarva-akaratlanul játékba is hozza Nietzsche közismert filozófiai fogalmát.

Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása²⁵⁴, másrészt ugyanakkor egy új, a korábbinál mélyebb tartalmak kifejezésére képes költői nyelv kialakítása. Nem lehetséges-e ezen gondolat mentén haladva feltételezni, hogy egy új nyelv, egy új reprezentációs rendszer kialakításának igénye magával vonja egy újfajta művészet, újfajta esztétikum kialakításának igényét is? Értelmezhető-e egy líraelméleti / művészetelméleti tematikájú vers az esztétikum keresésének szemszögéből?

Úgy vélem, a *Fadensonnen* című költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált,

²⁵⁴ Lásd többek között: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-nst.hu/lit/holoc.htm>

aktualizált szépség fogalmával. A költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen túli, látszólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

A következőkben Celan egy másik ugyancsak sokat elemzett szövegéhez, az *Im Schlangenwagen – Kígyózó vagonban* kezdetű vershez kísérelnék meg ebben a kontextusban visszatérni, melyről úgy gondolom, szintén fellelhető benne a művészi szépség keresésének és aktualizálásának intenciója. A vers először a korábban versről versre megvizsgált *Atemkristall* ciklus részeként, majd szintén az 1967-es, *Atemwende* című kötetben került publikálásra, tehát a periodizáció szempontjából a lehető legszorosabban Celan ugyanazon kései alkotói korszakához tartozik, mint a *Fadensonnen* című vers.²⁵⁵

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andere Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

KÍGYÓFOGATBAN / KÍGYÓZÓ
VAGONBAN,
a fehér ciprus mellett (elhaladva),
árvízen vittek át.

Ám benned
születésed óta
a másik forrás habzott,
az emlékezet
fekete (fény)sugarán
kapaszkodtál a nap felé.²⁵⁶

²⁵⁵ Itt a pontosság kedvéért megjegyezném, hogy a *Fadensonnen* és az *Im Schlangenwagen* kezdetű versek már korábban, 1965-ben is publikálásra kerültek egyazon önálló kötetben, korlátozott példányszámban, Celan feleségének illusztrációi kíséretében megjelent rövid versciklus, az *Atemkristall – Lélegzetkristály* darabjaiként.

²⁵⁶ A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű költemény valószínűleg a Holokauszt borzalmas élményének megörökítéseként, archivizálásaként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző fordítások, pl. Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmai? Miként Bartók Imre²⁵⁷ fogalmaz, a *Wagen* – *wagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyancsak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítosszal és az *katabázis*, az (alvilágba való) alászállás motívumával.

Miként azt korábban, az *Atemkristall* ciklus szövegközeli olvasatára kísérletet téve említettük, Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a *másik forrás* pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők világába. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet.²⁵⁸ Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Orpheusz ugyan

²⁵⁷ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 160-162.

²⁵⁸ Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

szükségszerűen elbukik, ám a művészet ezzel együtt is sikert arat. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy költeményében Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy verzióját idézi meg, akkor így módon a költő, a XX. századi modern alkotója dialógust kezdeményez az antikvitással, az ókori görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan újfajta esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás és pusztulás előtt létezett művészetet meghaladni is képes lehet. Bartók elgondolása szerint a *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül implikálja a halállal, az elmúlással való visszavonhatalan szembenézését – sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom szükségszerű megtapasztalásáról van itt szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után feltör a művész lelkében a *másik forrás*, az emlékezet forrása, melynek útján *az emlékezet sugarán* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötét tájait megjárva végül is a *napfényre kúszik*. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki maga lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van számára az emlékezet forrása, a megélt borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. Az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Állíthatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Véleményem szerint tartható megközelítési szempont Paul Celan vizsgált versei kapcsán, hogy a költemények aktualizálni kívánják a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a

Holokausz traumája által megtestesített borzalom, illetve a lélekben feltörő másik forrás, mely erőt adhat a fény felé kapaszkodáshoz, azaz lényegében a borzalom univerzumából való kitöréshez, az újrakezdéshez. S mi más lehetne a költészet, a művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, majd a borzalmakat túlélve végül új szépségfogalom, új értékek megteremtésének kísérlete?

A költői alászállás motívumának elemzése után a következőkben egy harmadik, utolsó szemszögből kívánom megközelíteni a szépség aktualizálásának lehetőségeit Paul Celan kései költészetén belül – ez pedig nem más, mint szépség és igazság a gondolkodókat már az antikvitástól kezdve foglalkoztató viszonya, s egyúttal viszonylagossága. E kérdéskör megvizsgálására tartom alkalmasnak – kissé ismét az önismétlés ezúttal talán szükségszerű hibájába esve – Celan *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* kezdetű kései versét, mely megközelítésem szerint igazság és művészet, igazság és szépség kapcsolatának kérdezőhorizontjából kiválóan értelmezhető. A verset úgy vélem, ugyancsak Lator László²⁵⁹ viszonylag pontos, az eredeti német szöveg jelentésrétegeit és atmoszféráját is híven tolmácsoló fordításában érdemes idéznünk:

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

MEGZENDÜL AZ ÉG:
az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.²⁶⁰

²⁵⁹ Paul CELAN, *Halálfüga*, 87.

²⁶⁰ A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került kiadásra. Lásd: Paul Celan, *Atemwende*.

A fenti, ugyancsak mindössze hat sorból álló rövid vers szintén az *Atemwende* kötetben jelent meg, melyről úgy gondolom, a tárgyalt téma kapcsán kiemelkedő költői teljesítmény a szerző életművén belül.

Kiss Noémi²⁶¹ Celan-monográfiájában felveti a vers interpretációja kapcsán Nietzsche²⁶² metaforaelméletét, mely szerint az emberek számára a tények csupán homályos metaforák képében válnak elérhetővé, így pedig szinte minden jelentéstartalom hozzáférhetetlen. A nyelvet, bár az ember hozza létre, de uralkodni nem képes felette – a nyelv önálló életre kel, önálló rendszert alkot, melyben a jelentések instabil, folyamatosan változó struktúrát alkotnak. E felfogás természetesen megelőlegezi a XX. század nyelvi fordulatát, illetve a posztmodern filozófiai-irodalomtudományi irányzatok, főként a dekonstrukció nyelv- és jelentésfelfogását. Mint az korábban már említésre került, immár köztudomású, hogy Celan valószínűleg maga sem hitt teljes mértékben a nyelv közvetítőkézségében, költőként azonban mindenképp megvolt benne az igény egy új költői nyelv, egy új reprezentációs rendszer létrehozatalára, mely kései verseiben, szokatlan metaforikus szóösszetételei²⁶³, jelentéstömörítései, művei szemantikai telítettsége révén minden bizonnyal sikerült is neki.

Nyilván nem megválaszolható meg egyértelműen az a kérdés sem, vajon a fenti vers ironikusan vagy komolyan, szó szerint értelmezendő-e – bizonyára mindkét interpretáció megállja a helyét bizonyos értelmezői nézőpontból és kontextusból kiindulva. Ha azonban feltesszük, hogy a fenti Celan-vers nem ironikus hangon szól, hanem a költői beszélő tényleg olyan kijelentést tesz, mely szerint a metaforák kavargó fergetegébe, mely minden

²⁶¹ KISS Noémi, i. m. 175-176.

²⁶² Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei*, IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

²⁶³ Habár a Celan-filológiai kapcsán szokás arról beszélni, hogy Celan kései verseiből kikoptak a metaforák, egyik hazai elemzője, Danyi Magdolna szokatlan szóösszetételeit mégis metaforaként kezeli. Lásd: DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

bizonynyal maga az emberi, és talán egyben a művészi nyelv, valamiféle *igazság* száll alá mennydörgések közepette, akkor talán hihetővé válik az is, hogy ez az igazság, mint egyfajta művészi igazság / igaz művészet / abszolút művészet egyben *szép* is, tehát a szépség ezáltal még a pusztítás után is aktualizálódik, újrateremtődik és újradefiniálódik, mintegy megváltásként, bizonyosságként száll alá egy bizonytalan, metaforákkal, instabil jelentésekkel teli világba. Itt juthat eszünkbe John Keats klasszikus verse²⁶⁴ és a romantika szépségeszménye, művészetfelfogása is, mely természetesen nagyban támaszkodik az antik esztétika elképzeléseire – ami *igaz*, az egyben *szép* is, és ami szép, az nyilván igazságértékkel is bír. Igazság és szépség szinte szinonim fogalmak, de mindenképpen kölcsönösen feltételezik egymást, egymás nélkül szinte érvénytelenek. Amennyiben pedig az *Ein Dröhnen* kezdetű vers értelmezésébe ez az elképzelés belefér, úgy Celan, ez a későmodern / kvázi-posztmodern költő lírájában dialógust folytat a romantika alkotóival is, többek között, hogy csak egy ismertebb szerzőt említsünk, Keats-szel, de a romantikán keresztül áttételesen az antikvitással és annak szépségfelfogásával is. Megemlíthetjük persze ezzel kapcsolatban még S. T. Coleridge művészetfelfogását is, aki szerint a művészi szépség – Platón filozófiájából kiindulva – igazságértékkel kell, hogy bírjon, ellenkező esetben a szavak teremő ereje veszélyessé válhat, akár a társadalomra, a többi emberre nézve is, a művész / költő pedig ily módon lázító eszmék, veszélyes extázis terjesztőjévé

²⁶⁴ John Keats: *Óda egy görög vázához – Ode on a Grecian Urn*. A költemény közismert zárósorai:

”Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”

"Igaz szépség s szép igazság! - sohse
Áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!"

Tóth Árpád fordítását többek között lásd: John KEATS, *John Keats versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975, 296-298.

válhat.²⁶⁵ Talán Celan számára is éppen ezért fontos, hogy a vers, a költészet, a művészi szép igazságot is tartalmazzon – igazságot akkor, mikor minden érték eltűnni, vagy legalábbis relativizálódni látszik. Habár Celan lírája dialógust folytat a romantikával, mint arra bizonyíték lehet többek között az is, hogy életművében számos helyen találhatóak Hölderlintől és egyéb német szerzőktől átvett idézetek, a háború és a Holokauszt után Európára köszöntő eszmei légkör merőben más, mint a romantika eszmei légköre volt. A művészet, a költészet egyrészt már nem akar didaktikusan tanítani – másrészt semmi helye későmodern / *pre-posztmodern* Európában a zsenikultusznak, a társadalomra szavai által esetleg veszélyessé váló költőnek sem – ebben az értelemben viszont Celan és Coleridge vélt művészi elképzelései sok szempontból hasonlóknak bizonyulnak. Egy olyan korban, ahol minden, még a művészet is újradefiniálni kénytelen önmagát, szükség van arra, hogy a művész, a költő keresse a lehetséges igazságot és szépséget – ezek pedig egymást kölcsönösen feltételezik, tehát a *metaforafergetegbe* leszálló *igazság* talán

²⁶⁵ Ezen Platónból eredeztetett költő-kép, a költő veszélyessé válása kapcsán idézhetjük a Kubla Kán c. klasszikus Coleridge-vers zárósortait:

„And all should cry, Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.”

„s "Vigyázzatok!" kiáltana,
"Szeme villám! haja libeg!
Hármas kört reá elébb,
s csukja szemünk szent borzalom,
mert mézen élt, mézharmaton,
s itta a Menyország tejét!"”

Szabó Lőrinc közismert fordítását többek között lásd: SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, I. k., Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 502.

egyben *szépség* is, *igazság* alatt pedig nem feltétlenül verbalizált igazságot kell érteni, hiszen mint minden, a nyelv is elveszítette azt, amire korábban még képes volt – hogy igaz állításokat, stabil jelentéseket kommunikáljon. Másfajta igazságra, másfajta *nyelvre* van szükség, a szépség nyelve pedig talán a borzalmak után, azokkal szembenézve képes valami olyan megalkotására, mely menekülési útvonal lehet a történelem / az emberi élet szélsőségei, szörnyűségei előtt.

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű vers elemzéséből kiindulva persze mindig ott csobog az emberben / alkotóban Mnemoszümé, az emlékezet forrása – a múlt borzalmait tehát nem feledhetők, nem törölhetők el. Ám ha a művészet elég erős, hogy szembenézzen velük és felvegye ellenük a harcot, az aktualizálódó, önmagát újradefiniáló szépség képes lehet mentsvárat nyújtani és egyfajta kárpótlást kínálni mindarra, ami korábban történt. Bacsó Béla Celan-könyvének értelmezése kapcsán Németh Marcell is egyetért abban, hogy Ingeborg Bachmann vélekedése alapján a *Grauen* és *Schönheit*, azaz az iszonyat / borzalom és a szépség meglehetősen nehezen meghatározható viszonyai valóban áthatják Paul Celan költészetét.²⁶⁶ Paul Celan lírája tehát talán valóban az iszonyatban gyökerezik, de attól elfordulva, vagy sokkal inkább azzal szembefordulva a szépség, a költészet, a művészi szép megalkotására, újraalkotására és újradefiniálására teszi fel saját létezését.

Leonard Olschner²⁶⁷, a költő egyik német értelmezője megjegyzi Paul Celan és Rilke Shakespeare-fordítása²⁶⁸ és olvasatai kapcsán, hogy a

²⁶⁶ NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveihez*, Jelenkor, 1999/09.

²⁶⁷ Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007, 138.

²⁶⁸ Shakespeare 105. szonettjének Celan általi német fordításáról van szó, amelyről többek között Peter Szondi írt hosszabb lélegzetű tanulmányt. Celan tehát e fordításon keresztül dialógust folytatott a régebbi korok szerzői közül többek között Shakespeare-rel is, Shakespeare reneszánsz szépségeszménye pedig adott esetben hatással lehetett Paul Celan költői koncepciójára még akkor is, ha első olvasatra Celan Holokausz utáni, merőben huszadik századi lírája hermetikussága révén első olvasásra elrejteni látszik a költő szépségre való törekvését. Peter Szondi tanulmányát

szépség eszménye, a költői szó, mint a szépség hordozója Celan lírájának is egyik meghatározó eleme lehet, akár csak Shakespeare, a szerző által németre ültetett költő költészetének. A szépség eszménye egyfajta abszolút és időtlen létező, amelyre a költői szónak, mint művészi alkotásnak, okvetlenül törekednie kell, kellene. Celan lírája, többek között dialógusban Rilkével és Shakespeare-rel is, elképzelésem szerint éppen erre törekszik. A szépség olyan létező, mely – akár a *Fadensonnen* kezdetű versből kiindulva – az emberen túlról dalol, vagy az emberen túli létezőket teszi láthatóvá, énekl meg. Nem ragadható meg teljes mértékben emberi kategóriák által, és olyan emberi, Nietzschevel élve *túlságosan is emberi* jelenségek, mint a háború és a népirtások nem képesek kiirtani, mert a valódi szépség éppen abban áll, hogy időn és téren, emberen és emberi létezőkön *jenseits – túl* létezik.

Miként Simone Weil írja:

„Talán az az ember részesül a kegyelemben, aki megtudja, mi is a szépség. A szépség labirintus. Akinek van ereje, az eljut a labirintus közepéig. Ott Isten várja, felfalja, majd kiokádja őt. Ezután kijön a labirintusból, megáll a bejáratánál, és minden arra járó békészeretően befelé invitál.”²⁶⁹

Heidegger²⁷⁰ szerint a költő szavai által léteket, világokat teremt – ezt Bacsó Béla²⁷¹ a filozófus Hölderlin-olvasatai kapcsán jegyzi meg, felvetve azt is, hogy Celan talán nem egészen ezen az úton jár. A *Machenschaft*, a világ technika általi uralásának vágya ugyanis nem ismer korlátokat, nem

Celan Shakespeare-fordításáról lásd: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

²⁶⁹ Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Kecskemét, Vigilia Kiadó, 1994.

²⁷⁰ Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989, 126-131.

²⁷¹ BACSÓ Béla, i. m. 6-7.

tisztel semmit, így a költészetet, a művészetet sem – ezzel szemben a valóságon kívüli valóság, az igazságon túli igazság megteremtése pedig mindenképpen nehéz feladat.

Mint az köztudott, Celan ismerte Heidegger háború utáni írásait, melyek alapján a *Machenschaft* jelensége mintegy megszünteti a kézművességet, az emberi kéz által előállított, egyedi értékeket, így ha nem is feltétlenül őrli meg a szépséget és a művészetet, de őket megkísérli uniformizálni.

Celan olvasta többek között Heidegger *A műalkotás eredete* című nevezetes, esztétikai tárgyú esszéjét, a *Holzwege – Rejtekutak* című esszégyűjtemény többi írásával együtt, mégpedig viszonylag korán, 1953. júliusa-augusztusa tájékán.²⁷² A Paul Celan kései költészetéből kiolvasható szépségeszmény igencsak rokoníthatónak látszik a költőre erős hatást gyakorló Heidegger esztétikai elképzeléseivel. *A műalkotás eredetében* Heidegger megkülönbözteti a nyelv mindennapi és költői használatát, s a költői szó mindenképpen az igazságot kívánja megfogalmazni. Heidegger egészen odáig elmegy, hogy a nyelv maga is költészet (*Dichtung*) a maga lényegi értelmében, sőt, nem is költészet, hanem tulajdonképpen egyfajta *ősköltészet* (*Urpoesie*), hiszen a nyelv az, mely magában őrzi a költészet legősibb tulajdonságait.²⁷³ A nyelvhasználat e kivételes módja, a költészet az, mely képes esztétikai értelemben véve szép műalkotást létrehozni a nyelvből, s mindez halmozottan igaz lehet egy olyan feldolgozhatatlan traumából táplálkozó lírára, mint Celan kései költészete.

A szépség a kései Celan-lírában valamiféle egészen új értelmet nyer, redukción és újraértékelésen megy keresztül, s ebben a kontextusban valami olyasféle szépségről beszélhetünk, mely nem stabil, statikus, hanem sokkal inkább dinamikus és radikálisan kimozdít minket minden addigi

²⁷² James K. Lyon monográfiája többek között azon filológiai adatokat is közléteszi, Celan Heidegger melyik munkáját körülbelül mikor olvashatta. Lásd: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 220-221.

²⁷³ Vö. James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 30.

elképzelésünkből, miként Heidegger is a műalkotás szépségének dinamikus, folyamatszerűen létrejövő, az igazságot feltáró voltát hangsúlyozza.

Jean Bollack fejti ki *Herzstein*²⁷⁴ című könyvében, hogy elképzelése szerint a német lírai hagyomány folytathatatlanná vált, jórészt a második világháború borzalmi következtében, ebből kiindulva pedig Celan sem folytathat dialógust akár Hölderlinnel vagy Rilkével. E folytathatatlanság okán a német irodalomban nem áll fenn kontinuitás, ami pedig a történelmi trauma után mégis fennáll, nem valamiféle folyamat, hanem inkább a véletlen eredménye. Ily módon Celan talán annyira radikálisan új és szokatlan szépségeszményt fogalmaz meg kései költészetében, melynek eredete ugyan magyarázható, ám a forrásokra már vissza nem vezethető, s történeti horizontban nem folytat valamely tradíciót, nem áll dialógusban korábbi művekkel és esztétikai elképzelésekkel, hanem radikálisan megtagadja és újradefiniálja azokat.

E feltételezéssel természetesen nem feltétlenül kell egyetértünk, hiszen Celan igenis szellemi kötődései, különböző korábbi szerzőkkel és hagyományokkal folytatott dialógusán keresztül folytatja és aktualizálja azt, amit korábbi korok alkotói elkezdtek, még akkor is, ha mindez más kontextusban, más formában, megváltozott irányelvek alapján történik. A Bacsó Béla²⁷⁵ által ugyancsak hivatkozott Hans Jonas²⁷⁶ meglátása szerint ugyanis minden jelenbe helyezett helyzet *megértése* a múlttal folytatott dialógus eredménye.

Derrida²⁷⁷ Celan-értelmezése szerint a költői *tanúságtétel*, mely Celan esetében akár azonos lehet a szépség művészetén keresztül aktualizálásával, szinte lehetetlen feladat. Ám paradox módon a költőnek

²⁷⁴ Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993, 19.

²⁷⁵ BACSÓ Béla, i. m. 9.

²⁷⁶ Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

²⁷⁷ Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986, 47.

mégis olyan megkerülhetetlen feladata, amelyre létmódjából következően *vállalkoznia kell*.

Ám a feladat hiába nehéz, szinte lehetetlen, ha – megint csak Bacsó Béla gondolatait idézve – a költészet, illetve a szépség művészetén keresztüli aktualizálása képes az időpillanatot, a mérhető időt végtelenné tágítani, még akkor is, ha ez a szépség Celan líráján belül nehezen dekódolható.

Ha figyelembe vesszük, hogy Paul Celan költészetében általánosságban, talán főként a szerző saját zsidó identitásához fűződő ellentmondásos viszonya miatt, megfigyelhető egy folyamatos istenkeresés, teologikus jelleg is, akkor talán az is elképzelhetővé válik, hogy ha a szépség *Istentől való* dolog, fogalom, akkor a szépség keresése, aktualizálása, újragondolása és újrateemtése szorosan összekapcsolható Isten keresésével is. Celan költészete, főleg a jelen keretek között vizsgált, kései költészete magában rejtje a szépséget, ám ez a szépség talán egyfajta *redukált szépség*, értve ez alatt a költő kései verseinek hermetikusságát, rövid terjedelmét, szemantikai telítettségét. Ez az esztétikai redukció azonban nem automatikusan jelenti azt, hogy maga az esztétikum csökken, kevesebbé válik, esetleg eltűnik – pusztán más kontextusba helyeződik, egy traumatikus élmény, eszmetörténeti robbanás után a romokból a darabokat összeszedve szépen lassan, de valami új, valami megváltás-közelben létező jön létre. A szépség aktualizálása persze nem egyik pillanatról a másikra történik, hanem egy lírai folyamat eredményeként. A műalkotás létrejötte által ellenben mindenképpen az embert, a befogadót igyekszik szolgálni, még akkor is, ha kontextusából kifolyólag – már ha szabad Celan kései verseinek analízisébe a kontextust bevonni – a benne rejlő esztétikum redukált, rejtett, magába zárkózó. A műalkotás, az esztétikum, a költészet által többek leszünk, gazdagabbá válunk (Gadamerrel élve önmagunkhoz jutunk közelebb²⁷⁸), Paul Celan költészete pedig talán, sok más kiemelkedő

²⁷⁸ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

alkotó életművével egyetemben, közelebb juttathat ahhoz, hogy érzékenyebben, átgondoltabban, mélyebben értsük meg önmagunkat és a minket körülvevő világot, akár a szó hermeneutikai értelmében is. Még akkor is, ha első olvasásra e versek obskurusnak, sterilnek, túlzottan hermetikusnak vagy filozofikusnak tűnhetnek. Nem tagadható, hogy a szerző kései költészetében gyakran megjelennek a nyelvfilozófia / művészetfilozófia a korra jellemző kérdései, témakörei, azonban a megértés lehetőségeit kutató versek a szépséget, az esztétikumot, mint az új nyelv, az új reprezentációs rendszer esetleges alapját, kiindulópontját is kutatják. Ez az aktualizált szépség pedig képessé válhat arra, hogy az iszonyatból kiindulva és azzal szembeszállva, azt legyőzve reményt, az újrakezdés lehetőségét adja a komor ég alatt egyre nehezebben lélegző emberiségnek. Gadamer szavaival élve:

"A műalkotásban maradandó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem tovaáramlik, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe belenövünk, egyben túlnövünk önmagunkon." ²⁷⁹

²⁷⁹ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 81.

VI.

Az örület esztétikája – Paul Celan kései versei és a delírium, illetve a neutrum tere

Paul Celan bizonyos kései, nem sokkal 1970-es öngyilkossága előtt írt verseiben olyan szélsőségesen bizarr, szinte értelmetlen / értelmezhetetlen képekkel szembesülhetünk olvasóként. Bár egy versszöveg életrajzi alapon történő értelmezése mindenképpen elavult kísérlet lenne, annyit bizonyosan tudnunk kell, s ezt nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szerző ebben az időszakban már nagyon súlyos mentális problémáktól szenvedett, ez pedig mindenképpen meglátszik az utolsó költeményeken is. E borzalomra épülő, helyenként szinte az örület határán mozgó szövegek talán valóban az *örület*, mint esztétikai koncepció felől olvashatók a legeredményesebben, ám ahhoz, hogy ezen feltételezésünket alátámasszuk, a konkrét versszövegek vizsgálata előtt talán érdemes nagy vonalakban ismertetni bizonyos biográfiai tényeket, illetve idézni pár fennmaradt feljegyzést. A versek értelmezése persze ismételten nem merülhet ki az egyszerű biográfiai és filológiai tények ismeretében, azonban talán érdemes röviden azt megvizsgálni, milyen mentális állapotban is lehetett a szerző az adott szövegek megírásának idején, az után a bizonyos életre szóló trauma után, mely köztudottan, közvetlenül vagy közvetve Celan tragikus öngyilkosságához is vezetett.

A költő első pszichiátriai gyógykezelésére már 1962-ben sor került, mikor Yvan Goll özvegye, Claire Goll plágiummal vádolta meg Celant – miként az később kiderült, teljesen alaptalanul, mindössze annyiról volt

szó, hogy Celan Yvan Goll néhány versét megkísérelte németre fordítani.²⁸⁰ 1965-ben, az egyik későbbiekben elemzendő vers megírása idején Celan szerencsétlen módon, zavart mentális állapotban felesége és fia ellen emberölési kísérletet követett el, ezt pedig újabb pszichiátriai kezelés követte.

1966-ban újabb kezelésre került sor, végül pedig egy utolsóra, 1968-ban. 1967 januárjában egy váratlan találkozás Yvan Goll özvegyével a párizsi Goethe Intézetben annyira felzaklatta a költőt, hogy öngyilkossági kísérletet követett el, emiatt kényszergyógykezelés alá helyezték. Néhány héttel később, mikor orvosai járóbeteg státuszba sorolták át, találkozott Martin Heideggerrel²⁸¹, s újból taníthatott az École Normale Supérieure-n. A Heideggerrel való nevezetes találkozás előtt Celan mentális állapota állítólag javuló tendenciát mutatott, s ekkor nem jelentett veszélyt sem magára, sem a környezetére. Celan orvosi kartonjai a mai napig titkosak maradtak, arról azonban a visszaemlékezések egységesen számolnak be, hogy élete utolsó éveiben számos mentális betegségtől szenvedett, s utólag a Heideggerrel való találkozást is meglehetősen negatívan értékelte. Hogy mindez mennyiben járult hozzá a szerző végső kétségbeesésében elkövetett öngyilkosságához, az máig vita tárgyát képezi, ugyanakkor tény, hogy Celan utolsó éveit súlyos pszichiátriai betegségek árnyékában élte le, ez pedig mindenképpen befolyásolja bizonyos verseinek értelmezhetőségét.

Ugyan ez nem igaz minden ebben az időszakban íródott versre, ám néhányra talán mégis halmozottan igaz lehet, hogy az örület / delírium által (is) generált, különösen extrém költői képek új, szokatlan szépségeszményt, újfajta esztétikát teremtenek meg, melyet talán *az örület esztétikája* elnevezéssel illethetünk a legtalálóbban. A különösen bizarr, szinte értelmezhetetlen képekből összeálló versszövegek megválasztása természetesen csupán szubjektív módon történhet, s jelen keretek igencsak

²⁸⁰ Vö. többek között: *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

²⁸¹ James K. LYON, i. m. 160-161.

szűkösek, igyekeztem azonban néhány olyan, a költő életének utolsó öt évében íródott verset kiválasztani, melyek talán igazolni látszanak az *őrület esztétikájának* bizonyos kései versszövegekben történő megjelenését.

Azt természetesen nem tudhatjuk, s talán nem is az értelmező feladata megállapítani, pontosan milyen pszichés zavarokkal is küzdött Celan, az életrajzi személy kései alkotói korszakában, tény azonban, hogy bizonyos kései verseinek mintha esztétikai szervezőelve lenne az őrület, a delírium, a teljesen irracionális, látomásszerű költői képek. Miként arra többek között Lőrincz Csongor²⁸² is felhívja a figyelmet, Celan kései verseiben számos helyen előfordulnak a pszichoanalízis szókincséből származó szakszavak. Többek között a *Lichtzwang – Fénykényszer* című kései kötet címe is játék Freud *Wiederholungszwang – ismétléskényszer* szakkifejezésével, ezen utalások a pszichoanalízis világára pedig egyúttal a költő / költői beszélő traumából fakadó zavartságára, delíriumszerű megnyilvánulásaira, az őrületre, mint esztétikumszervező elvre, valamint a kései versekben az egyes szövegek szintjén explicit módon is megjelenő ismétléskényszerre – a Holokausztra való állandó áttételes utalásokra, főként a borzalmat és a szépséget ötvöző, még a későmodernség lírájában is viszonylag szokatlan költői képekre – is magyarázattal szolgálhatnak.

Apró kitérőként megjegyezhetjük, hogy Hölderlinről írott tanulmányában többek között Schein Gábor is felhívja rá a figyelmet, hogy a német irodalom közegében Hölderlin óta talán csak Paul Celan költészete számára adatott meg, hogy az őrület és az értelem, a halált hozó és az életet adó nyelvi megnyilvánulások sok esetben egymásba torkolló, egymásba játszó útjain váljon értelmezhetővé.²⁸³ Ebből kifolyólag talán egyáltalán nem tűnik oly légből kapottnak az elképzelés, mely szerint Celan egyes

²⁸² LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben*. József Attila, Benn, Celan, in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244-259, 259.

²⁸³ SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41-57, 51.

kései versei immár az örület, mint esztétikumképző tényező felől váljanak olvashatóvá.

Amely e kései versekben az örületre, a delíriumra utalhat, többek között nem más, mint az olykor teljes mértékben fragmentált szintaxis, a képek látszólagos egymásra vonatkoztathatlansága, a szétforgácsolódni látszó nyelvi-szemantikai egységek. A szintagmák, kifejezések és mondatok első olvasásra nem biztos, hogy egyáltalán kapcsolódnak még egymáshoz, csupán sokszoros asszociációs hálók révén, többszöri olvasásra kikutatható, s csupán feltételezhető, de teljes bizonyossággal fel nem tárható összefüggések által. Olyan ez, mintha az immár az örület határáról megszólaló költői beszélő valamit mindenáron újra és újra el akarna mondani, mintha mindenáron egy felé intézett kérdésre akarna válaszolni – a megválaszolhatatlanság túlereje azonban e szövegekben látszólag mindig felülkerekedik. Celan beszélője arra keresi az összefüggő szintagmákat és mondatokat, amit már nem lehet összefüggő mondatokkal, de talán még egyes hívószavak által sem leírni. Csupán a széttöredező, groteszk képeket tömörítő, asszociatív vers-vázak maradnak az olvasó számára, aki azonban, ha figyelmesen kíséri meg értelmezni e szövegeket újra és újra, talán képes meghallani a mögülük valamit még mindig üzenő költői beszélőt, s ha nem is explicit módon fogalmazódik meg számára a borzalom, mindenképpen megsejti, megérzi a sorok mögött rejlő tartalmat. A beszédfoszlányok, a szinte teljes elhallgatásból való vissza-visszaszólás az, mely működésbe hozza az *örület esztétikájának* is nevezhető szövegszervező elvet, mely éppen azáltal teremt esztétikai értelemben vett szépséget, hogy a szövegeken és a beszélőn mindig úrrá lesz a beszédképtelenség túlereje. A nyelv e töredékes használata nagyobb erőket képest felszabadítani, s nagyobb erővel képes hatni a befogadóra, mintha a látszólag megfogalmazhatatlan trauma tényszerűen, tárgyilagosan megfogalmazásra kerülne a nyelv eszközei által.

A következőkben vizsgált szövegekben tehát már sokkal több is megszólal, mint az oly sokszor a költő számlájára írt hermetizmus. A kései

Celan-lírára minden bizonnyal érvényesen alkalmazható a hermetizmus esztétikai kategóriája²⁸⁴, ám valami más, a lidércnyomásszerű, irracionális delírium-képzetek, az örület háttérben lappangó hangja talán tovább erősítik e hermetikusnak is nevezhető költemények szokatlan, ugyanakkor kétségkívül erős esztétikumát.

STÜCKGUT gebacken,
groschengross, aus
überständigen Licht;

MEGSÜTÖTT szállítmány,
garasnagyságú,
maradék / feleslegessé vált fényből;

Verzweiflung hinzugeschipppt,
Streugut;

hozzálapátolt kétségbeesés,
sós homok / salak;

ins Gleis gehoben die volle
Schattenrad-Lore.

beemelkedik a vágányra a teli
árnyékkerék-tehervagon.²⁸⁵

E kései versben, mely a *Schneepart* című kötetben látott napvilágot, egy igencsak abszurd, derealizált látomással szembesülhetünk – afféle kései tudósítás ez a Holokauszt traumájáról, immár az örület árnyékában? Erősen annak hat. Amennyiben esztétikai horizontból kívánjuk a rövid versszöveget megközelíteni, úgy talán legtalálósabban a groteszk minőséggel jellemezhető.

Az (emberi) szállítmányt, pontosabban darabra adott árut paradox módon megsütötték, a szállítmány maga – amennyiben hihetünk a fragmentált szintaxisnak – garas-, pénzérménagyságú, s maradék, feleslegessé vált fényből áll össze. Ehhez járul a megsütött szállítmányhoz

²⁸⁴ Vö. ugyancsak SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*.

²⁸⁵ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

hozzálapátolt – természetes, halál előtti – kétségbeesés, valamint az erősen ironikus felhangú *Streugut* főnév, mely ugyan a behavazott utca felhíntására használt sós homokot, *salakot* jelenti – áttételesen ebben a kontextusban talán nem egyébre utal, mint a marhavagonban ürített emberi székletre, azokra a körülményekre, melyek közepette az emberek már emberi méltóságukat is elveszítve küzdöttek az életben maradásért?

Feltehetnénk a kérdést, vajon lehet-e még ezt a szürrealisztikus költői látomást tovább fokozni, ám a válasz ott rejlik a rövid Celan-vers utolsó soraiban.

Igen, lehet fokozni – hiszen beemelkedik a vágányra a telitömött tehervagon, immár árnyékként, pontosabban árnyék-kerekkel (*Schattenrad-Lore*). Ugyan a *Lore* főnév a németben éppen úgy jelenthet teherautót, illetve bányászcsillét, de akár pótkocsit is, mint teherszállításra használt vasúti kocsit, csak úgy, miként a Celan költészetében gyakrabban előforduló *Wagen* szó is jelenthet akár szekeret, akár személygépkocsit²⁸⁶, itt talán valamennyire egyértelműnek vehető a szó aktuális jelentése, hiszen e bizonyos kocsi egy vágányra, tehát minden bizonnyal egy vasúti pályaudvarra gördül be. Teszi mindezt fantomként, árnyékként, talán immár a gyászos történelmi események után valamikor, fedélzetén az ok nélkül meggyilkolt emberek kísérteteivel.

E kísértet-tehervagon nyilván nem más, mint borzalmas vízió, a trauma szülte delírium, melyet maga Celan immár talán az örület határán, félig-meddig elborult elmével, pszichés betegségektől kínozva írt meg (a vers keletkezése 1968-as, tehát nem sokkal a költő öngyilkossága előtt keletkezett), a traumát még évtizedekkel később sem tudván feldolgozni.

A meggyilkolt emberek kísértetei – az örület szülte vízióként – talán bosszúra, elégtételre szomjaznak. Talán megengedhető még az az értelmezés is, hogy a meggyilkolt emberek lelkei nem csupán gyilkosaikon akarnak elégtételt venni, hanem magán a beszélőn is – rajta, aki velük

²⁸⁶ Vö. a sokat idézett és elemzett, a jelen dolgozatban is több helyen is értelmezett *Im Schlangenwagen* kezdetű Celan-verssel.

szemben *életben maradt*. E feltételezhető bosszúszomj, illetve önkárhoztatás összefügghet a Celan-versek szépség és borzalom határán történő elhelyezkedésével. A jelen szövegben nyilvánvalóan a borzalom, a delirisztikus látomás dominál. A szépség itt valamiféle egészen új értelmet nyer, bizonyos szélsőségesen bizarr képsorokból összeálló kései költeményekben létrehozva valami olyasmit, amit *az örület esztétikájának* nevezhetnénk.

DER ÜBERKÜBELTE ZURUF: dein
Gefährte, nennbar,
neben dem abgestossenen
Buchrand:

A TÚLCSORDULÓ kiáltás / hívás:
társad, megnevezhetőn,
a kitaszított / odébbblökött
könyvborítónál:

komm mit dem Leseschimmer,
es ist
die Barrikade.

jöjj az olvasáscsillámmal,
ez itt
a barikád.²⁸⁷

Az 1968-as keltezésű vers ugyancsak groteszk, mondhatni delíriumszerű képeket közvetít a befogadó felé.

Egy kétségbeesett, hangsúlyozottan valakihez szóló, valakit megszólító kiáltás *túlcsondul (überkübelt)*, egy *megnevezhető társ (Gefährte, nennbar)* pedig a *kitaszított / odébbblökdösött könyvborítónál (neben dem abgestonssenen Buchrand)* áll éppen. Celan beszélője a következő strófában felszólít, s e felszólítást talán a mindenkori olvasó felé intézi – az olvasás fényével, az intellektus erejével kellene síkra szállni valamiféle harcban, hiszen mint a vers is mondja: *ez itt a barikád (es ist die Barrikade)*. Celan itt egyértelműen utal az 1968-as, Párizsból kiindult, majd

²⁸⁷ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

szinte egész Európán végigsöprő diáklázadásokra is, többek között a berlini diákfelkelésre, melynek halálos áldozatai is voltak.²⁸⁸

E referenciális olvasaton túl azonban a vers mindenképpen tükrözi a költői beszélő felfokozott, borzalommal telített mentális állapotát. Celan itt lírájában kissé szokatlan módon mintha forradalmárként szólalna meg, a forradalom, a lázadás célját azonban a rövid, enigmatikus vers már nem határozza meg – a forradalom, a barikád vajon maga lenne az örület színtere, ahol csupán a féktelen és céltalan erőszak tombol, hasonlóképpen a háborúban végbement értelmetlen, örült erőszakoz?

A vers ennél többet nem közöl velünk, s a celani líra kései darabjaihoz híven az olvasóra bízva felvetődő kérdések megválaszolását. E bizarr képsorok azonban mindenképpen lehetnek a zavart mentális állapot, egyfajta forradalmi megszállottság, örület közvetítői, s talán maga a forradalmári hangnemben megszólaló beszélő is – figyelembe véve Celan, az életrajzi személy 1968-ra immár igencsak elhatalmasodó depresszióját, zavart mentális állapotát – talán maga is „örült”, delirált, akit áthat a lázadás patetikus atmoszférája, körülhatárolható céljai azonban már nincsenek. Itt a szöveg lehetséges szépségét, az esztétikai tapasztalatot ugyancsak a tomboló borzalom, a hozzá társuló esetleges (halál)félelem, az elhatalmasodó, talán magán a beszélőn, nem csupán annak világán úrrá levő örület generálja.

²⁸⁸ Erre többek között Celan költői életművének kritikai kiadása is felhívja a figyelmet. Vö. Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 841.

Die Engeweide des Klagsteins,
breitgetanzt im Licht
des Elendgestirns.

A siratókő belei –
szélesre táncolva a
nyomorcsillagzat fényében.²⁸⁹

Különös, szélsőségesen minimalista, szinte haikuszerű három sor ez, Celan szoksásos kései verseinél is szűkszavúbbra fogott alkotás. 1965-ös keltezésű vers, melyet azonban a szerző életében megjelent köteteiből kihagyott, s csak halála után, a hagyatékából hátramaradt versek között látott napvilágot.

E sorok első olvasásra akár erős rokonságot mutathatnának a haiku műfajának poétikájával, mégis olybá tűnik, e távol-keleti műformáról itt vajmi kevésbé van szó. Szó van viszont a kibelezett *siratókőről* (*Klagstein*), a német nyelvben pedig a *Klagemauer* főnév a jeruzsálemi Siratófalra utal, így pedig felesleges is az ehhez társítható asszociációkat felsorolni, vagy a Holokausztraumája által megnyitott szemantikai mezőt bővebb leírás tárgyává tenni. A kő belei a *nyomorúság csillagzatának* (*Elengestirn*) fényében táncoltatnak szélesre (azaz: *valakik rajtuk tiporva táncolnak?*). A *Gestirn – csillagzat* főnév játékba hozza a német *Stirn – homlok* főnevet is, mely Celan költészetében több helyen felbukkanó kulcsmotívum, a tudás, az emlékezés helye.

E minimalista képsor, kiegészülve a homlok szemantikai mezejével vajon mi más, ha nem olyan költő látomás, mely nem máshonnan, mint az örület határáról szól vissza az olvasóknak? Paul Celan már 1965-ben sem volt egészen beszámítható mentális állapotban, első pszichiátriai gyógykezelésére már dokumentáltan 1962-ben sor került. E költői rémlátomás ugyanakkor hihetetlenül pontos, redukált leírásaként is olvasható annak a lelki és mentális állapotnak, amelyben a valaki az elszenvedett, feldolgozhatatlan traumák után – akár évtizedekkel az eseményeket követően – permanensen lehet. Egy kő, mely a sirámot, a gyászt, a szenvedést szimbolizálja, talán olyan borzalmak után vagyunk,

²⁸⁹ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

hogy maga az élettelen kő is életre kel és panaszkodik, sirámokat fogalmaz meg, sirat, kétségbeesetten hallatja a hangját – még ezt a követ is meggyalázzák, kibelezik, a kiontott bensőségeket pedig a nyomorúság csillagfényében táncolják szélesre.. S hol másutt világíthatna a nyomorúság csillagfénye, mint az emberi szenvedés csúcspontján, valahol az emberi történelem gyászos eseményeinek égboltján? Olvasatunk talán túlságosan is referenciákhoz köti magát, s a szöveg talán ennél általánosabb, kevésbé valóságreferenciákhoz kötött értelmet is hordoz, ám mégis felvetődik a kérdés: vajon milyen mentális állapotban lehet az a költői beszélő, milyen mentális állapotból szólalhat meg a fenti rövid vers, ha mindezt a groteszk, delíriumszerű képsort a lehető legkevesebb szóba öntve kinyilatkoztatja?

A versszöveg, illetve a vers felé intézett olvasói kérdés talán már a választ is magában foglalja – a fragmentált látomás a trauma, a fel nem dolgozható múlt szülte groteszk álmokképként kerül az olvasó elé, az az állapot pedig, amelyből mind a költői beszélő, mind a vers világába bevonódó olvasó szemléli a kevés, ám annál súlyosabb szó által felépített mentális univerzumot, mindenképpen hasonlatos az örülethez. Talán még nem maga az örület, csupán valamiféle örületközeli, annak határán elhelyezkedő állapot ez, mely azonban a belőle egyértelműen sugárzó borzalmon túl szépséget is implikál, mely valamilyen mértékben talán enyhítheti a száz százalékban nyilván feldolgozhatatlan traumát.

AUGENGNEISE, umwandelt
von Fiebern.

gehorsam
sammeln sich un-
bändig die Isothermen,

SZEMKÖZETEK, lázaktól
átigézve / átváltoztatva,

engedelmesen,
féktelenül gyűlnek
az izotermák,

Isoglossen zerfallen
zu einerlei, steinerlei
Freiheit.

izoglosszák esnek szét
egyforma, megkövesült
szabadsággá.²⁹⁰

Bizarr képpel indít a fenti, a *Schneepart* című kötet írása idején keletkezett, ám a kötetből kihagyott, s csak majdan a szerző hagyatékából előkerült vers is. *Szemközete*kről, pontosabban egy meghatározott közetfajtáról, a gneiszről van szó. A zsidó misztikában a kőnek szimbolikus jelentősége van, többek között a bölcs, Isten által megszólított / kiválasztott emberek szeme mögött / szeme helyén is kő van. E kő azonban *lázaktól* van *átigézve, átváltoztatva* (*umwandelt von Fiebern*), a szemek tehát delíriumban, lázálomban forognak és nem vagy nem egészen a valóságot érzékelik. E kő-szemek előtt egy látomás bontakozik ki, mely ugyancsak nehezen értelmezhető, expresszív képek rövidre fogott sorozata: egyszerre *engedelmesen / alázatosan* (*gehorsam*) gyűlnek a szemek előtt az antropomorfizált izotermák – azonos hőmérsékletű földrajzi pontokat összekötő geográfiai vonalak –, illetve izoglosszák – azonos nyelvi jelenségek előfordulási pontjait összekötő vonalak –, melyek *egyforma, megkövesült szabadsággá* (*einerlei, steinerlei Freiheit*) esnek szét. A líra nyelvébe a laikus olvasó számára szinte ismeretlen, rideg szakszavak keverednek²⁹¹, ráadásul mindezt lidércnyomásszerű képek sorozatában vetíti elénk a vers. Az izotermák és izoglosszák olyan vonalak, melyek azonos jelenségeket kötnek össze a térképen, tehát lényegében uniformizálnak. Különösen sugallhatja ezt az *egyforma, megkövesült szabadság* paradox képze. A szabadság fogalmának a valamilyen szintű egyformaság, ebből kifolyólag pedig az emberek közötti egyenlőség

²⁹⁰ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

²⁹¹ Vö. Celan maga szenvedélyes szótárolvasó volt, nyelvészeti-etimológiai érdeklődése egész életművére kihatott, azon olvasóknak pedig, akik verseit nehezen értelmezhetőnek vagy megfejtethetetlennek találták, azt javasolta, olvassák azokat szótár segítségével.

koncepciója még nem feltétlenül mond ellent, a *megkövesült* (az *einerleira* rájátszva, Celanra jellemző neologizmusként: *steinerlei*) jelző azonban mindezt bizarrá és ironikussá teszi, hiszen a szabadság lényege bizonyos szempontból az állandó mozgás lehetősége, a dinamizmus.

Valamiféle erőszakos uniformizációt, negatív utópiát tárnának elénk Celan e kriptikus, a delírium határán mozgó sorai? A szakszavak beépítése a lírába, mely technika a szerző műveiben gyakran előfordul, sugallhatja azt is, hogy a szöveg voltaképpen beavatottakhoz, a homályos jelentésű szavakat értelmezni képes olvasókhöz szól – talán csak beavatottak érthetik meg e furcsa, enigmatikus költői látomást. A lázálombban felgyűlő izotermák, majd a megkövesült szabadsággá széteső izoglosszák költőt és olvasót egyaránt valahová az örület határára, talán még a láz(álmok)on is túlra juttatják, ahol még a szépség fogalma is radikálisan átértelmeződni látszik, s ahol már a világon semmit nem vagyunk képesek úgy érzékelni, mint korábban.

GLIMMERGEKÖSE, an ihm
entlang
schob ich die farbtaube
Stille ins Ziel.

Sie schlitterte weg,
ins H-Kaff,
da pritschelte ja
das bundesgenössische
Denken.

CSILLÁMZSIGEREK, az ő
hosszában
löktem célba a színsüket
némaságot.

Csúszott,
a szívplyvába / porfészekbe,
oda szóródnak / ütődnek hát
a szövetséges
gondolatok / gondolkodás.²⁹²

²⁹² A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

Szinte értelmezhetetlen képpel, *csillámló / ragyogó zsigerek (Glimmerköse)* félelmetes látványával veszi kezdetét a fenti vers, mintha egy kibelezett ember meggyalázott holttestén csillanna meg valamiféle transzcendens fény.

A delírium határáról megszólaló költői beszélő azonban korántsem áll meg itt – narratív módon beszél el egy látomásszerű eseménysort, mely szerint e csillámló zsigereken át dobta célba a *színekre süket némaságot, hallgatást (farbtaube Stille)*.

E némaság a költői elbeszélés tanúságtétele szerint lefelé csúszott, a *szívpelyvába*²⁹³. A pelyva nem más, mint a gabona magjainak lehántolt héja, az eredeti német szövegben megjelenő *H-Kaff* szóösszetétel pedig abból a szempontból érdekes, hogy a *Kaff* főnév német tájszó, mely elsősorban pelyvát, ugyanakkor pejoratív értelemben provinciális, elhanyagolt községet, tájat, porfészkét is jelent. A *H-Kaff / Herzkaff* összetétel ebből kifolyólag ugyanúgy jelenthet *szív-tájat, szív-ugart, szív-falut, szív-porfészkét* is, ahová a némaság, e szinesztetikus módon a *színekre süket* (a színeket nem érzékelő?) némaság végül is célzottan eljutott / lecsúszott. A költemény sugalmazása szerint e *szívpelyva / szív-ugar* olyan hely, amely mindent elnyel, magába zár, afféle fekete lyukként – ahonnét nincsen visszaút. Amennyiben megmaradunk a *pelyva*-értelmezésnél, úgy ezen összetétel jelentheti akár halott, meggyilkolt emberek kivágott és lehántolt szíveinek halmát is, mely a versszövegben jelenlévő borzalmat tovább erősíti. E talán halott emberek szíveiből álló halom elnyelő még a színekre immár süket némaságot is, s ami talán még fontosabb, a vers zárlata szerint: e helyre ütődnek, csapódnak a *szövetséges gondolatok / gondolkozás (bundesgenössische Denken)* is. A *Pritsch* főnév továbbá, mely egybehangzik a *pritscheln* igével, *priccset, börtönben használatos matracot* jelent, ily módon az eredeti német szöveg igéje

²⁹³ Celan lírai életművének kritikai kiadása szerint az első olvasásra talán értelmezhetetlennek ható *H-Kaff* szóösszetétel előtagja a *Herz* – *szív* főnév rövidítése.

hangalakilag rájátszik a börtön, rabság, fogság asszociációs tartományára is, ezáltal lehetséges, hogy a szövetséges gondolatok nem csupán egy bizonyás helyre csapódnak, ütődnek, hanem ott egyenesen fogságba vettetnek. Érdekes kérdés lehet persze, vajon kivel is szövetséges ez a bizonyos gondolkodás, mely végleg elveszni látszik a *szív-pelyvában* / *-porfészekben*? Talán maga a költői beszélő veszíti el a világgal szövetséges gondolatait, s merül alá egy halálközeli, örületszerű állapotban, ahonnét már nem térhet vissza? Vagy éppen a külvilág vele, a költői beszélővel szövetséges gondolkodása merül el az embertelenség mélyén, lehántolt szívhéjak között? Bármelyik választ is találjuk érvényesebbnek, a vers záróképe mindenképpen lidércnyomásszerű és vagy a beszélő, vagy az egész világ megőrülését sugallja. Alámerülés, elsüllyedés egy olyan költői tájon, ahol a domináns létező immár csak valami meghatározhatatlan, szorongással telített borzalom és örület. Még a szöveg, valamint a szöveg által konstruált imaginárius világ esetleges szépségét, esztétikai dimenzióit is a szorongással vegyes, rémálomszerű látomás-sorozat konstituálja, hiszen a vers költői ereje talán éppen a szürrealisztikusan borzalmas, ép ésszel szinte felfoghatatlan és magunk elé képzelhetetlen képsorban és annak élményszerű elbeszélésében rejlik.

A Celan kései költészetére oly jellemző ismétléskényszer természetesen itt is erőteljesen jelen van. Amennyiben a versnek megkísérlünk referenciális olvasatot tulajdonítani, úgy a legegyszerűbb és legkézenfekvőbb tájékozódási pont továbbra is az elszenvedett és soha fel nem dolgozott trauma. Ezen olvasat persze talán kissé leegyszerűsíti és leszűkíti a szöveg értelmezési terét, ám ennek alapján mindenképpen elfogadható állításnak tűnhet, hogy Celan kései lírájának bizonyos darabjait a trauma által indukált delírium / örület hatja át, mely egyszerre jelenik meg emlékkép- és álomképszerűen, s nincs ez másként a fenti vers esetében sem.

VERJAGT aus dir selber, entweichst du dir nicht,
das ist das Spiel,
das die Pinien, mit Sonne beworfen,
den Schatten spenden,
wo sich die Barthaare drängen.

KIÜZETVE magadból, nem szivárogsz ki magadból,
ilyen ez a játék,
melyet a mandulafenyők, napokkal megszórtan,
az árnyaknak ajándékoznak,
ott, hol a szakállszálak tolonganak.²⁹⁴

A fenti ötsoros, kései vers az önmagunkból való kiűzetés paradox képével indul. Az ön- és sortárs-megszólító lírai beszélő ugyancsak lázalomhoz, delíriumhoz hasonló állapot közepette deklarálja, hogy immár képtelen kitörni, kiszivárogni magából, ironikusan jegyezve meg, milyen is az a játék, melyet feltehetően akarta ellenére játszani kényszerült.

A játékot – ismételten egy igencsak hátborzongató kép keretében – *napokkal megszórt mandulafenyők (die Pinien, mit Sonne beworfen)* árnyékainak (meggyilkolt emberek lelkeinek?) ajándékozzák, mégpedig ott, ahol a *szakállszálak (die Barthaare)*, amelyek talán szakállas emberekkel állnak metonimikus kapcsolatban, s amennyiben ismét egy referenciális olvasatra teszünk kísérletet, akkor itt az igaztalanul meggyilkolt zsidó emberek gyülekeznek / tolonganak. Itt megint csak a pszichoanalízissel szorosan összefüggő *ismétléskényszer*ről (*Wiederholungszwang*) lehet dolgunk. A hely, ahol a szakállasok tolonganak, nyilvánvalóan meghatározhatatlan, annyi azonban bizonyos, nem evilági – sokkal inkább túlvilági, alvilági, látomásbéli helyszín, ahol talán már csak a halottaknak

²⁹⁴ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

van helyük, s amelyet már csupán az örület határáról, látomás formájában lehet meglátni.

Kulcsmotívuma az öt enigmatikus sornak a napokkal megszórt, antropomorfizált mandulafenyők csoportja, ezen belül is a leír formában meg nem jelenített, csupán áttételesen jelenlévő termés, a mandula. Celan számos versében a mandula ugyancsak az igazságtalanul meggyilkolt emberek jelképévé emelkedik²⁹⁵, illetve ezzel egyetemben utalás lehet a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, aki szintén egy totalitárius diktatúra igazságtalanul odaveszett áldozata volt. A mandula az értelmetlen halál, illetve az átélt és fel nem dolgozható trauma szimbóluma. Ezen olvasattal egybecsenghet, hogy a napokkal megszórt mandulafenyők az élet játékát az árnyaknak, a túlvilág lényeknek ajándékozzák. Történik mindez azon a helyen, ahol a szakállasok, a már meggyilkolt emberek lelkei, lidércei tolonganak.

A költői beszélő mindezt egy paradox helyzetből, önmagából kiűzetve, önmagát feladva szemléli, talán éppen saját józan ítélőképességén túlról, az örület pereméről szemléli. Ez az állapot, mely a mindössze ötsoros versben körvonalazódni látszik, a feldolgozhatatlan trauma, a csak áttételes módon szavakba önthető borzalom folyamánya, a költői beszédet pedig éppen ez az irracionalitás, a delírium hangja és az általa megszólaltatott ismétléskényszer emelheti magas esztétikai szintre. A költő önmagán kívülre került, üzőtt vad, s ami talán még súlyosabb, önmaga felett mondja ki ezt az ítéletet. Az eredmény: egy borzalommal, örülettel átitatott szépségeszmény, mely azonban mindenképpen erős hatást képes gyakorolni a mindenkori befogadóra.

²⁹⁵ Vö. a *Zähle die Mandeln* – *Számold a mandulákat* kezdetű Celan-verssel.

SIE FÜTTERN dir

Pflanzenschutz ein:

das soll deine Hände

beleben,

knote die Keimfrohen los,

bewimpere sie

mit Turmstacheln,

Nimmergeglaubt

macht flügge.

BELÉD FECSKENDEZIK a

növényvédő szert:

ennek kell kezedet

felélesztenie,

oldozd el a magzatvidámakat,

szempillának adj nekeik

toronytöviseket,

amit soha nem hittek el,

életre kel / szárnyra kel.²⁹⁶

E hagyatékból hátramaradt kései vers ugyancsak bizarr, félelmetes költői képekkel veszi kezdetét – *növényvédő szert (Pflanzenschutz)*, azaz a kártevőktől egyszerre védő, ugyanakkor mérgező anyagot fecskendeznek a meghatározhatatlan (ön)megszólítottba, akinek (eddig ezek szerint halott, vagy legalábbis tetszhalott?) mindennek fel kellene élesztenie. Szokatlan költői feltámadást beszél el a vers, s a *magzatvidámak (Keimfrohen)*, talán gyermeki módon tudatlan lelkek eloldozására szólít fel, akiknek a szempillájuk helyén már *toronytövis (Turmstacheln)* burjánzik – talán áttételes utalás a megfeszített Krisztus töviskoronájára is –, s végül *amit nem hittek el (Nimmergeglaubt)*, ez a körvonalazhatatlan, egyetlen szokatlanul tömörítő szóösszetétellel megnevezett valami újra szárnyra % életre kel. Kérdés, vajon új élet teremődik, vagy csupán egy halott kel látszólagos, hamis életre? Az önmagával beszélgetést folytató költői szubjektum talán magát kelti életre valamiféle paradox halálból? Vajon élet-e még egyáltalán, mely az örület magányában, e képletes ellenfeltámadásban várhat bárkire is? Érvényes lehet egy olyan értelmezés is, mely szerint az, *amit-soha-nem-hittek-el*, nem más, mint a leírhatatlan, átélt trauma, melyet a költői beszélő az örület fenyegető árnyai közepette, a

²⁹⁶ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

legvégső magányban életre kelt és újra valóságként tapasztal meg – akár oly módon, hogy maga is beleolvad, eggyé válik vele, hiszen önnön létezése többé nem elválasztható attól, amit valaha átélt, s ami egész életére visszavonhatatlanul rányomta a bélyegét. Itt talán már felesleges valóságreferenciákat keresnünk, hiszen a versszöveg önmaga valóságát konstruálja meg, s ebből az örület-közeli magánvalóságból szólít meg minket. Esztétikai súlya éppen abban áll, hogy az örület pereméről / magából az örület állapotából, a lidércnyomásból kiszólva próbálja meg megnevezni / újrateremteni, rekonstruálni és talán ezáltal megérteni azt, ami egyébként megnevezhetetlen és megérthetetlen. E borzalommal, örülettel átítatott, önmaga hiábavalóságát is s vállaló megszólalásmód az, mely Celan egyébként szinte hozzáférhetetlen kései verseit olyan erős szövegekké teszi, megteremtve az örület egyszerre álomkép és lidércnyomásszerű emlékképként megnyilvánuló esztétikáját.

Az abszurdként jellemezhető költői látomások legkevesebb szóban történő kinyilatkoztatásának sok köze van az írás, a megnyilatkozás teljes felfüggesztéséhez. Is. Az állapot, amelyből / ahonnét Celan e kései verseinek beszélője megszólal, lehet voltaképpen a neutrum állapota is.

Blanchot nézete szerint az írás bizonyos esetekben a *désastre*, a borzalom, a katasztrófa megírása.²⁹⁷ A *désastre* lehet egy trauma borzalma is, mely magának Celannak a szavával élve mindenképpen *untrügliche Spurt*, azaz meghamisíthatatlan nyomot hagy magán az íráson. A mű maga válik metaforikus sebhelyé (*Wundmal*)²⁹⁸, mely magán viseli a megtörtétek nyomát, nem egyszerűen kifejezi azt. Celan kései lírája, „az örület esztétikája” felől olvasható versek nem egyszerűen a *désastre*, a katasztrófa tapasztalatára utalnak. Az írás az én felől fogalmazódik meg, és egyúttal ráébreszt és maga is ráébred az értelem távollétére. A *désastre* minden tapasztalatot megfoszt hatalmától, autenticitásától, az autoritás

²⁹⁷ Vö. Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

²⁹⁸ Vö. az *Atemkristall* ciklus sokat elemzett STEHEN kezdetű versével.

teljesen kiiktatódik, az írás pedig valamilyen elfeledett / elhallgatott helyen, szinte önmagát visszavonva szólal meg.

Az írás a neutrum, a semleges tér igézetébe kerül. Maga is ön-ellentmondássá válik, hiszen a lehető legmesszebbre tolná ki a közlés és közvetítés lehetőségét, egészen a megsemmisülés, az önfelszámolás határáig.²⁹⁹ Celan az örület határán, a megsemmisülés-közeli térben mozgó versei minimalista poétikájukkal maguk is felismerik, hogy a kimondott szó nem képes precízen megnevezni valamit. A neutrum állapota a helyes megnevezés bizonytalanságának felismerése és visszavonása. Ebben a létállapotban / léten kívüli vagy léten túli állapotban a szavak már nem bírnak definitív erővel. A művészet műve a *désastre*, a borzalom közepette eltörli a bármi iránti tulajdonításba vetett hitet, a tárgy és a szubjektum bináris logikája felszámolódik.³⁰⁰ Miként maga Celan is megfogalmazza, az irodalom itt megnyílik valamiféle nem-létező helynek, amely helyen valami paradox módon még létezőbbé válhat, mintha a nyelv által lenne definiálva.

E gondolat kísérletet folytatva Celan az „örület esztétikája” irányából olvasott versei talán párhuzamba állíthatóak Roland Barthes a neutrumról alkotott elképzelésével is.³⁰¹ Barthes ugyancsak Blanchot nyomán gondolkodik a neutrum állapotáról, mely szerinte lényegében nem más, mint egyfajta vágy. Egyúttal persze visszavonás és visszavonulás mindenféle hatalomtól és erőszaktól, ám paradox módon maga is egyfajta erőszakként definiálható. A neutrum, ahol Celan kései versei is mozognak, nem más, mint visszavonulás, várakozás, nem-időben-lét – várakozás a visszavontságból való kitörésre, a valamivé válásra.³⁰² Celan örület határán mozgó szövegei lényegében mintha éppen ugyanezt tennék: szinte

²⁹⁹ Vö. Bacsó Béla kommentárjával Maurice Blanchot könyvéről: BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, Alföld, 2008/7. 83-36.

³⁰⁰ BACSÓ Béla, i. m.

³⁰¹ Vö. Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

³⁰² Roland BARTHES, i. m.

illetve idézi: BACSÓ Béla, i. m.

mindentől visszavonják magukat, a neutrum állapotából, a szinte-megsemmisülés határáról szólalnak meg, ám ugyanakkor ott rejlik bennük a vágy, a *désastre*, az elszenvedett trauma nyomán munkáló elfojtott düh, hogy bár felszámolják / felszámolták magukat, mégis jelen van bennük a visszatérés, a valamivé-válás vágya.

A neutrum állapota hasonlatos a lényegi, teljesen lecsupaszított magány állapotához, melyről Blanchot ugyancsak beszél. Írni adott esetben nem mást jelent, mint eleve belépni a magány igenlésébe. Az állapot, amikor paradox módon már nincs világ, és amikor még nincs világ.³⁰³

³⁰³ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 19.

VII.

A szó esztétikája és poétikája (?) –

Paul Celan néhány szokatlan szóösszetételének vizsgálata

Bevezető

Paul Celan költészetének egyik jellegzetességét a szokatlan szóösszetételek használata kölcsönzi, mely már viszonylag korai költészetében is megjelent, illetve végigkísérte munkáját egészen 1970-es, tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag minden bizonnyal amellett, hogy lerombolja a hagyományos emberi nyelv szerkesztési szabályait, korlátait, mely elgondolása szerint már nem alkalmas magasabb tartalmak kifejezésére, mindenképpen új, a korábbinál magasabb szintű, más szabályok szerint működő költői nyelvet akart létrehozni. Ezen költői nyelv alapegysége nyilvánvalóan a szó kellett, hogy legyen – a szó, mely mindenképpen olyan nyelvi jelnek tekintendő, mely folyamatos mozgásban, más szavakkal való kölcsönhatásban létezik, önmagán mindig túlmutatva.

A szó talán nagyobb erővel bír, mint gondolnánk, ha olyan módon kerül kimondásra, mint korábban soha. A kimondás módjának megváltoztatása által pedig képes új értelmet, új tartalmakat nyerni, olyan szemantikai távlatokat megnyitni, melyeket korábbi szavak nem voltak képesek. A költő, a költői szó hordozója és kimondója pedig ily módon talán képes a klasszikus elgondolás szerint mintegy metaforikusan Istenhez hasonlatossá válni, hiszen szavai pusztá erejével is *teremt*, azaz világokat, valóságokat hoz létre.

A szó fogalma talán úgy nyerhet új erőt és definíciót, ha olyan szavak rendelődnek egymáshoz, melyek korábban soha – ily módon pedig a szokatlan összetételeken keresztül olyan szemantikai erővel bíró szavak

jöhetnek létre, melyek egyes korábbi szavakat felülírnak, helyükbe lépve pedig az emberi gondolkodás új tartományai tárulhatnak fel. Történik persze mindez a költészetben – a költészetben, mely jelentheti a nyelv művészetét, a szavak mindennapitól eltérő és a mindennapiság fölé emelkedő, újszerű használatát.

Mandelstam szerint a modern költészet alapegységének mindenképpen a szót kell tekintenünk, szerinte lényegében semmi különbség nincs egy szó és egy költői kép között – a szó maga már rögzített kép, mely mindenképpen a versszövegek legelemibb egysége.³⁰⁴

A celani költészet egyik alapvető törekvése a szavak új kontextusba helyezése. Úgy gondolom, a szerző költészetének néhány szokatlan szóösszetétele és / vagy neologizmusa, illetve az általuk hordozott lehetséges jelentések, olvasóban keltett asszociációk rövid vizsgálata mindenképp figyelmet érdemel, Celan költészetének egyéb, irodalomtörténeti szempontból érdekes jellemvonásai mellett.

Amennyiben feltételezzük azt a ma már számos megközelítés szerint elfogadható kiindulási pontot, hogy Paul Celan hermetikus lírájának legtöbb verse kontextustól függetlenül, mintegy önálló költői valóságokként elemezhető³⁰⁵, vizsgálható, úgy talán előfeltételezhetjük azt is, hogy a versek egyes kiemelkedő, összetett szavai is bírnak valamiféle önálló értelemmel, persze valamennyire figyelembe véve a lírai kontextust, az adott vers költői világának asszociációs rendszerét és motívumait, ám e szavak mégis, mint a szegmentálható költészet továbbszegmentálható

³⁰⁴ Vö. Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in: uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 11-27.

³⁰⁵ Az elképzelés egyik korai hangadója Hans-Georg Gadamer, aki Celan-könyvét szakirodalmakra való támaszkodás nélkül, esszéisztikus stílusban írta meg, feltételezve, hogy a celani vers mindenfajta háttérismeret nélküli is olvasható, a költemények pedig szakirodalmi tájékozódás nélkül is *beszélnek* hozzánk. Bővebben lásd:

Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in: uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

elemei, magukban is jelölnek, jelentenek valamit, képesek valamiféle asszociációt kelteni a szenzitív befogadóban.

A következőkben néhány ilyen, a celani költészet egyes darabjaiból kiemelt szóösszetétel elemzésére, körüljárására és esetleges *jelentésének* megfejtésére teszünk kísérletet, megjelölve és röviden ismertetve a verset, a költői világot, melynek a vizsgált szó szegmentuma, azonban főleg magára a kiemelt elemre és annak asszociációs horizontjaira támaszkodva. Talán valamennyire önkényesen, de főként a véleményem szerint nyelv- és költészetfilozófiai szintű tartalmakat is magukban hordozó szóösszetételekből válogatok, Celan publikált köteteinek kronológiai sorrendjében haladva, mintegy a költői életmű szó szintű keresztmetszetének tekintve a vizsgált szóösszetétel-anyagot.

1. *Nachtmusik* – éji zene, az éjszaka zenéje

A *Nachtmusik* Celan egy viszonylag korai versének³⁰⁶ címadó szava, mely vers első olvasatra valószínűleg szerelmes versként értendő. A vers, melyből a vizsgált szó származik, még viszonylag tradicionális költői képekkel ír körül egy megszólított nőalakot, kevésbé hermetikus, nehezen dekódolható költemény, mint Celan jóval későbbi, önmagába zárkózó lírája. Füstölő víz, belémerülő arc, kékes tűz, rozsdabarna fürtök és rózsás szemhéjak mutatják be metonimikusa a lírai beszélő által megszólított, szeretett asszonyalakot, a címadó szó tehát utalhat olyan zenére, dalra, melyet a költő éjjel játszik el kedvesének, éjjel, mikor minden nyugodt, mikor eljön a szerelem, az együttlét intimitásának ideje. A *Nachtmusik* szóban így még mind az éjszaka, mind pedig a zene toposzokként, ősi jelképeként funkcionálnak, melyek dekódolásához talán még nem szükséges mélyebb elemzés, értelmezés. Az éjjel eljátszott, sötétben elhangzó zene az intimitás, a szerelem, a beteljesülés konnotációit hordozza, inkább pozitív, mintsem negatív jelentéstartalmakat tartalmaz,

³⁰⁶ Paul CELAN, *Der Sand aus der Urnen*.

habár az éjszaka önmagában általában inkább negatív, baljóslatú toposz. A sötétséghez társuló negatív konnotációkat azonban ellensúlyozza a zene megjelenése, megszólalása, a zenéé, mint nyelv felett álló, tiszta művészeti formáé. Amennyiben mindenképp a nyelv kifejezőképességének problematikája felől közelítünk Celan költészetéhez, úgy feltételezhetjük azt is, hogy az éjszaka, a sötétség, a vakság toposza az emberi nyelvet jelképezi, melyben többé nincs világosság, nincsenek kapaszkodók. Ezzel kerül ellentétbe a zene, a nyelven kívüli kifejezőképesség és valóság, mely a nyelv sötétségébe lépve talán képes világosságot gyűjtani – ezáltal pedig nyelv és zene alapjául szolgálhat egy olyan új, magasabb tartalmakat kifejezni képes költői nyelvnek, mely a celani poétika feltételezett célja lehet már e korai versben is. A *Nachtmusik* egyébként explicit módon utal Mozart *Eine kleine Nachtmusik* – *Kis éji zene* című, egyébként *G-dúr szerenád* címen is ismert, rendkívül népszerű, 1787-es zenedarabjára is, mely a neologizmust címeként viselő Celan-vershez hasonlatosan ugyancsak egy klasszikus szerkesztésmódokat alkalmazó, szerelmet megfogalmazó zenedarab, könnyed és kellemes szerenádmuzsika.

2. *Irrsee* – *tébolytenger*

A *Lob der Ferne*³⁰⁷ – *A messzeség dicsérete* című versben előforduló szó egyszerre jelenthet tébolytengert, zavarodottság-ágtengert és tévelygéstengert, hiszen a német *irr* melléknév és előtag egyaránt jelent *zavartat*, *örültet* és *iszonytatót*, *iszonytató nagyot*. Ugyanez érvényes a belőle származtatható *irren* igére, melynek jelentése egyrészt *tévedni*, *eltéveszteni*, *elszámolni magát*, másrészt rendelkezik *bolyongani*, *kóborolni* jelentéssel is. Az *irr*-ből származtatott *irrig* főnév jelentése téves, míg az *irrereden* ige *félrebeszél*nit, az főnév *Irrsinn* elmebajt, örületet, az *Irrtum* tévedést, az *Irrweg* pedig tévutat jelent. Látható tehát, hogy az összetétel előtagjának jelentése etimológiáját illetően egyrészt a tévedéssel,

³⁰⁷ Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

tévelygéssel, helytelen iránnyal, másrészt az örülettel és az iszonyattal hozható kapcsolatba. A *tébolytenger*, amennyiben birtokos alárendelő összetett szóként kezeljük a magyar grammatika szabályai szerint, a *téboly tengere*, tehát az örület metaforikus színtere, örvénylő áradata lehet. Ezen *Irrsee* lehet az a világ, az a tér, amelybe az ember szükségszerűen belévetve él, létezik – az emberi nyelv által határolt, irracionális világ.

A versben, melyben a vizsgált összetétel előfordul, Celan beszélője egy nőalakot szólít meg, a vers megítélésem szerint elsősorban szintén szerelmes versként, vallomásos líraként olvasható – erről tanúskodik a *Lob der Ferne* zárósora is, mely szerint a megszólított nőalak (?) szemének forrásában *az akasztott ember megfojtja kötelét*³⁰⁸, habár a címnél maradva a megszólított lehet maga a messzeség, a végtelenség is, mely pusztán antropomorfizációra kerül, de maga a megszólítás tárgya ettől még inkább fogalom, semmint személy. Az utolsó sor paradox képe azonban mindenképp kifejezheti, hogy a szerelem / vágy / elvágyódás talán képes legyőzni az emberi világ korlátait. Figyelemre méltó az is, hogy a *tébolytenger halászáinak hálói* a megszólított *szemeinek forrásában élnek* – a szem forrásként, vízfolyás kiindulási pontjaként kerül metaforizációra, e forrásban élnek azok a bizonyos hálók, melyek a *tébolytenger halászához* tartoznak. Az *Irrsee* halászái talán utalhatnak minden emberre, akik a világba vetetten élnek – az *Irrsee* ilyen módon nem más, mint maga az emberi-szellemi világ, adott esetben a nyelv. Figyelembe véve Celan erős nyelvfilozófiai érdeklődését a fent idézett utolsó sor kapcsán a szerelem is értelmezhető egy olyan nyelv feletti, nyelven kívüli tényezőként, mely akár képes legyőzni az *Irrsee*-be vetettséget, áthidalni az ember számára adott korlátokat. Persze az összetétel *tenger* tagja végtelenséget, korlátatlanságot is sugallhat, azonban mivel ez a tenger *irr*, azaz tébolyodott, de legalábbis tévelygő, tévútra vezető, e korlátatlanság inkább negatív, mint pozitív asszociációkat sugallhat.

³⁰⁸ „Im Quell deiner Augen erwüht ein Gehenker den Strang.”

A szerelem azonban, mint metanyelv és talán a legköltőibb téma, talán képes legyőzni a háborgó *Irrsee*-t, megnyugvást sugallva, esetleges új távlatokat nyitva meg. Hiszen az *Irrsee* megnevezés, még ha önmagában negatív jelentéstartalmat is hordoz, feltehetjük, hogy maga is azzal a céllal született a költői nyelven belül, hogy új tartalmakat legyen képes közvetíteni. Már e viszonylag korai Celan-versben is megjelenik az igény arra, hogy a nyelv határai legyőzessenek, áthidaltassanak – erre eszköz lehet az új szavak, szóösszetételek teremtése, amennyiben pedig a költő nem egyszerűen *Welt*-nek vagy *Sprache*-nak, hanem *Irrsee*-nek nevez valamit, az már önmagában is új értelmet nyert egy új vonatkoztatási rendszerben, új megnevezése által.

3. *Nebelhorn – ködkürt*

Az *Ins Nebelhorn – Ködkürt*³⁰⁹ című Celan-vers címében megjelenő szokatlan összetétel egyrészt a *homályosságra*, a *ködre*, másrészt egy hangszerre és annak zenéjére utalhat, habár a *Horn* kürt jelentése mellett még jelent *szarvat*, *szarut* is. A neologizmus előtagja mindenképpen negatív, homállyal, bizonytalansággal kapcsolatos asszociációkat hordoz magában, hiszen a ködben az ember elveszíti a látás, a tisztánlátás képességét, a köd az a világ, ahol minden kiszámíthatatlan és bizonytalan. Ennek ellenpontjaként kerül az összetételbe a kürt – az a hangszer, melynek hangja képes a ködön áttörni, annak korlátait lerombolni.

A helyzet persze korántsem ilyen egyszerű – mivel nem tisztázott az összetétel tagjainak grammatikai viszonya sem, feltételezhetjük azt is, hogy e költői nyelvben testet öltő kürtnek az anyaga is maga a köd, ily módon a hangszer maga is a köd, a homály zenéjét játssza, nem pedig annak ellenpontjaként jelenik meg. Celan versében egyébként a sötétségről van szó, mely a vers zárósoraiban előbb *elér (benneteket)*, majd *kimondja a*

³⁰⁹ Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

*lírai beszélő nevét, végül egy meghatározatlan ő elébe vezeti.*³¹⁰ A sötétség szimbolikája a zárósorokban nyilván összefügg a *Nebel – köd* főnévvel, sőt, e *Nebel* akár utalhat ugyanarra a sötétségre is, melyről a vers végén szó van. A kézben lévő *rácsnyalábról – Gitterstab*, illetve *térdepelésről – Knie* is szó esik, az egyébként rövid vers mintha a Celannál szokásosnak mondható baljós, szinte fojtogató atmoszférát hordozná, már a szerző viszonylag korai költészetében, *Mohn und Gedächtnis* című második kötetében is. A *ködkürt* kapcsán is mintha érezhető lenne a nyelvbe és az emberi világba való bezártság, korlátok közé szorítottság, melyben a *Nebel – köd* az érthetlenséget, a kiismerhetetlenséget jelenti, a *Horn – kürt* pedig a zenét, a megszólalást, adott esetben a költői megszólalást. A költői megszólalás a nyelvi megnyilvánulásoknak az a fajtája, amely némely esetben képes megkerülni, áthidalni a hagyományos nyelv zárt rendszerének szabályait. A *ködkürt*, amennyiben ködből készült, úgy maga is a homályosság, az érthetlenség hangján szólal meg – amennyiben azonban a *ködben megszólaló kürt*ről van szó, feltételezve, hogy a költői szóösszetétel két tagja egymással ellentétes viszonyban van, úgy elképzelhetővé válik egy olyan nem-nyelvi, legalábbis nem hagyományos értelemben vett nyelvi megszólalásforma, mely a *köd* homályán is képes áttörni, áthaladni, szétfeszítve azon korlátokat, melyeket az emberi nyelv és fogalomvilág köde ránk erőltet.

4. *Aschenblume – hamuvirág*

Az *Aschenblume – hamuvirág* összetétel az *Ich bin allein – Egyedül vagyok* című költeményben fordul elő, mely még szintén a szerző viszonylag korai, kései, hermetikus költészetéhez képest jóval könnyebben dekódolható lírájához tartozik. Az *Ich bin allein* lényegében egy melankolikus, költői meditációként értelmezhető, melyben az elmúlás és a reménykedés ötvöződik. Többek között azért is, mert a rövid vers

³¹⁰ „reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich von ihn.”

zárószóiban a *hervadó óra virágzásában álló* lírai beszélő egy *elevenvörös – lebensrot* madarat vár, mely *a nyáron át érkezik*.³¹¹

Az *Aschenblume* maga nyilvánvalóan paradox összetétel, hiszen a hamu hagyományosan a halál, az elmúlás, a virág ellenben az újrakezdés, az élet toposza. Két szélsőség kerül egymás mellé egyetlen szóban, mely mintha együtt volna képes őket megnevezni – ez az együttes megnevezés pedig utalhat az élet, a világ folyamatainak ciklikusságára, mely elképzelés szerint a vég, az elmúlás egyben mindig új kezdetet is jelent. Ily módon a *hamuból* szinte szükségszerűen *virág* fakad, a két szélsőség pedig egyszerre, egy adott szóban létezik. Az ellentétpontozó viszonyban lévő szavak egymás mellé rendelése által akár megszűnhet a nyelv időbeli aspektusa, hiszen több minden egyszerre kerül megnevezésre. *Hamu* és *virág*, kezdet és vég, halál és élet egyszerre, egy jelként, egy létezőként vannak jelen az idő dimenzióján kívül, ahová csupán a költői nyelv képes őket elhelyezni, egyfajta örökkévalóság felé tendálva.

Amennyiben Celan nyelvről való kettős elképzelésére gondolunk, úgy elképzelhető az is, hogy a *hamu* a régi, elmúló félben lévő emberi nyelv hagyományos rendszere, mely többé már nem alkalmas magasabb jelentéstartamok kifejezésére, a *virág* ellenben az ebből fakadó, a korábbi rendszert meghaladó költői nyelv, mely talán alkalmas lehet arra, hogy elmondja az elmondhatatlant.

5. *Nachtbaum – éjjelfa, rostgeboren – rozsdaszülte*

*Die Ewigkeit – Örökkévalóság*³¹² című versében Celan *éjjelfa* kérgéről – *Rinde des Nachtbaums* és *rozsdaszülte* késtől – *rostgeborene Messer*

³¹¹ „Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde
und spar ein Harz für einen späten Vogel:
er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;
das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.”

³¹² Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

beszél.³¹³ Mind az *éjjelfa kérge*, mind *rozsdaszülte kés nevekhez, időhöz, szívekhez suttog*, illetve egy meghatározhatatlan *neked* is. A költemény véleményem szerint erős nyelvfilozófiai jelleggel bír, habár még mindig Celan korai költészetéhez sorolható, de már felmerül benne az új nyelv iránti igény, a régi nyelvi korlátok lerombolásának vágya, mely Celan későbbi kötetében és azonos című versében, a *Sprachgitter*ben kerül mintegy költői programként való megfogalmazása.

Az *éjjelfa – Nachtbaum* megint csak paradoxon jellegű összetétel, hiszen az éjjel a sötétség, a láthatatlanság és az elmúlás toposza, a fa ugyanakkor a növekedése, a gyarapodása – a fa nappal, fény hatására nő, ugyanakkor egy *éjjelfa* nyilván olyan költői módon elgondolt fogalom, mely magából az éjből, a sötétségből táplálkozik, de legalábbis éjjel is képes növekedésre, továbbfejlődésre. Megsemmisülés és fejlődés, sötétség és fény toposzai ugyanabban az összetett szóban kerülnek egymás mellé, eggyé válva, közös fogalmi rendszert alkotva, egyazon pillanatban megnevezve olyan dolgokat, melyek egyébként egymás ellentéteiként, egymástól távol léteznek.

A *rostgeboren – rozsdaszülte* melléknévvel, mely a *Die Ewigkeit* című versben a kés jelzője, szintén hasonló a helyzet, habár nem elfelejtendő, hogy a *Rost* főnév a *rozsa* mellett még jelent *vasrácsot, rostélyt* is. Egy fémtárgy, szűrőeszköz esetében azonban nyilván inkább a korrózióra, az elhasználódásra utal – de milyen is az a kés, melyet a *rozsa szül*, hív életre? Milyen élet, létezés az, amely eredendően a korrózióból, a

³¹³ **Die Ewigkeit**

Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer
flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.
Ein Wort, das schlief, als wirs hörten,
schlüpft unters Laub:
beredt wird der Herbst sein,
beredter die Hand, die ihn aufliest,
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.

rothadásból, az elmúlásból származik? A kés maga persze élettelen tárgy, de kézműves tevékenység, alkotás eredménye, egy költői valóságban pedig antropomorfizálódhat is, hiszen suttogásról, *beszéd*ről, adott esetben párbeszédéről van szó, melyet a *rozsdaszülte kés nevekkel, idővel, szívekkel* folytat, tehát az elmúlásból, a korrózióból életre kelt tárgy még nyelvvel, a szóbeli megnyilvánulás képességével is rendelkezik. Vajon a rozsdából való megszületéssel és az utána való beszéddel Celan beszélője itt is a ciklikusságra, az elmúlás egyszerre újrakezdés mivoltára utal? Véleményem szerint a rozsdából való megszületés gondolata a *Nachtbaum – éjjelfa* szóösszetételhez hasonló módon igencsak paradoxon jelleggel bír, mely egymás mellé rendeli az eredetileg ellenpontoszó viszonyban lévő konnotációkat elmúlásról és születésről. Ugyanakkor amiket egymás ellentéteinek tartunk, azok nyilvánvalóan kölcsönösen feltételezik is egymást – a celani költői nyelv szavai pedig egyszerre igyekeznek megnevezni ha nem is mindent, de a világ számos olyan dolgát, melyet hagyományos megnevezéssel illetni már talán csupán semmitmondó, üres fecsegés volna.

Új megnevezése, átdefiniálódása által pedig talán maga a megnevezett dolog, valóságelem is új értelmet nyer, hiszen olyan szó nevezi meg, mely a nyelvben korábban nem létezett, kimondása, leírása tehát költői teremtő erővel bír.

6. *Gast-Gespräch* – vendégpárbeszéd

Celan *Unten – Odalent*³¹⁴ című versében beszélője *lassú szemeink vendégpárbeszédéről* beszél, mely *hazatért a feledésbe*.³¹⁵ A *Gast-Gespräch* egyfelől lehet vendégek közötti párbeszéd, ugyanakkor olyan

³¹⁴ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

³¹⁵ „Heimgeführt ins Vergessen

das Gast-Gespräch unsrer

langsamen Augen.”

párbeszéd is, mely vendédként jelenik meg, azaz szokatlan jelenség – e *lassú szemek* tehát nem szoktak egymással kontaktust folytatni. Erre a vendég, azaz átmeneti jellegre utalhat az is, hogy a versben megjelenő párbeszéd hazatért a feledésbe, azaz e párbeszédnek lényegéből fakadóan otthona a feledés, a róla való meg-nem-emlékezetség.

Az amúgy is csak vendédként jelenlevő párbeszéd tehát hazatért a feledésbe, azaz szavai elvesztek, nem kerültek rögzítésre – és ami még érdekesebb, e párbeszéd sem *szájak*, hanem *szemek* között zajlott, a szem pedig a nem-nyelvi kommunikáció egyik lehetséges eszköze. Elképzelhető volna, hogy e *vendég-párbeszéd* egy, a szavak nyelven kívüli nyelven zajlott, s valójában vendég természetét éppen az adja, hogy az emberi világban, a verbális megnyilvánulások világában *vendég*, azaz átmeneti, idegen létező? A szemek közötti párbeszéd a vizuális, nem pedig a verbális síkon történik, s talán a szemek „szavai” olyan jelentéseket, tapasztalatokat képesek rögzíteni, melyeket az emberi nyelv már elhasznált szavai immár képtelenek. A költészet a későmodern / pre-posztmodern korban – már amennyiben a periodizációra mindenképpen szükség van – az érzékek más tartományai felé is tendálni igyekszik, túl a tradicionális szavakon és grammatikán. Ily módon neveződik meg a *vendégpárbeszéd*, mely önmagában több, mintha egyszerű, két szem közötti kontaktus, párbeszéd lenne – a *vendégpárbeszéd* olyan költői és nem-nyelvi megnyilvánulás, mely – egyelőre – vendédként van jelen az emberi nyelv világában, s egy ideig szükségszerűen visszatér a feledésbe. A költészetben azonban talán eljőhet még az idő, feltételezheti a költői megszólaló, amikor az efféle nem-nyelvi *vendégpárbeszéd* állandó lesz, ezt pedig azzal sejteti, hogy egy még nyelvi, ám új, korábban nem létező szóval nevezi meg, új kontextusba helyezve, költészeti jelentőséget tulajdonítva neki.

A szem, mint toposz, a lélek tükre – két szem közötti párbeszéd tehát képes kifejezni a szemmel metonimikus kapcsolatban lévő ember lelkének mélységeit. E *vendégpárbeszéd* azonban már nem az emberi nyelv ismert szavaival, hanem szavak feletti, az emberi fül számára hallhatatlan

szavakkal történik – olyan szavakkal, amilyenekhez hasonlót a költészet talán természetéből fakadóan generálni akar.

7. *Sprachgitter* – *nyelvrács*

A fenti szóösszetétel a *Sprachgitter* – *Nyelvrács*³¹⁶ című költeményben fordulnak elő, mely tekinthető Celan egyfajta költői programjának is, ami a költő nyelvről alkotott nézeteit és alkotásfilozófiáját illeti.

A költemény, és egyben a kötet címét adó összetett szó, *Sprachgitter* – *Nyelvrács* jelentését már számos filológus megpróbálta dekódolni, a mára már tradicionálisnak mondható megközelítések alapján a szó feltehetőleg egyrészt a nyelv zártságára, korlátaira, börtön jellegére, másrészt középpont nélküli, rácsszerű, azaz egyben végtelen szerkezetére is utalhat. A nyelv egyszerre börtön és a végtelen szabadság birodalma is, hiszen végeredményben a költészet is csak az emberi nyelv szavait használja, ám olyan nyelvi megnyilvánulási forma, mely egyben képes új szavakat, jelentéstartamokat is generálni, illetve a hagyományos nyelvhasználat korlátait, szabályszerűségeit megbontva kialakítani saját szabályszerűségeit. A nyelv végtelensége, az általa nyújtott szabadság azonban egyúttal félelmetes is, hiszen az ember, főként a költő megrettenhet attól, hogy a jelentéstartamok nem stabilak, így a nyelv által a világ sem dekódolható. Egy pozitívabb megközelítés szerint persze elgondolhatjuk a nyelvet és rácsszerűségét úgy is, mint egy szűrőt, mely csak azokat a dolgokat engedi be számunkra a világból és engedi őket megnevezni, amelyek az ember számára megismerhetőek és lényegesek. A világ többi, nyelv által meg nem ragadható, le nem írható része ily módon talán meg sem érdemli, hogy az ember törődjön vele, megpróbálja feltárni és megérteni. Celan *Sprachgitter* – *nyelvrács* szava egy olyan dolgot nevez meg, mely korábban feltehetőleg nem létezett, vagy legalábbis nem került megnevezésre, ily módon megnevezi, s talán valamilyen módon meg is teremti a megnevezetlent. E

³¹⁶ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

rács lehet egyrészt olyan rács, melyet a költő, mint korlátlanságra vágyó alkotó ember le óhajt rombolni és helyette kialakítani a saját, korábitól független valóságát, másfelől olyan lehetőséget is jelenthet, mely számára adott, mint végtelen szerkezet, pusztán ki kell használnia. E kettősség végigkíséri Paul Celan szinte egész költészetét, azonban a költészet és annak művelése, ténye megítélésem szerint inkább konstruktív, semmint destruktív megnyilvánulás, hiszen nem pusztán lerombolja a nyelv korlátait, vagy inkább csupán igyekszik túllépni azokon, de egy magasabb szintű, addig kifejezhetetlen jelentéstartamok kifejezésére is alkalmas reprezentációs rendszert kíván megteremteni.

8. *Lichtsinn – fényérzék*

A *Sprachgitter* című vers egy másik érdekes szóösszetétele a *Lichtsinn – fényérzék*, habár a *Sinn* főnév jelenthet *értelmet*, *hajlamot*, *jelentést* is. Celan versében valószínűleg *fényre való érzékenységre* kell gondolnunk, hiszen egy helyen a vers megszólítottja *fényérzéssel talál a lélekbe*.³¹⁷ A *lélek* olyan hely, olyan entitás, melyben a legmélyebb érzelmek, a személyiség lényegi jegyei találhatók, és persze ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint maga Isten is mindenképp jelen van. A fényt ezen hagyományban gyakran Istennel, a pozitív értelemben vett transzcendenssel kapcsolják össze – elképzelhető-e, hogy e fényérzék nem más, mint Istenre, a transzcendensre való érzékenység? Mivel *nyelvrács*ról, egy az embert látszólag magába zártó struktúráról van szó, e tulajdonképpeni rácsszerkezet talán nem más, mint az emberi szavak korlátokkal teli világa, tulajdonképpeni börtöne. Ebben a börtönben talál valaki *fényérzéssel* a lélekbe – e *fényérzék* pedig talán nem más, mint az a képesség, mellyel a versbeli megszólított képes meghallani Istent, a transzcendens entitás szavait, szemben az emberi nyelv korlátokkal bíró, az embert rácsok közé

³¹⁷ „Am Lichtsinn errätst du die Seele.”

szorító szavaival. Aki pedig képes meghallani az odaátról szóló, fényként metaforizálható szavakat, nyilván olyan ember, akiben ott van egy új nyelv meghallásának és megteremtésének képessége – ez az ember pedig nem más, mint a költő, aki *fényérzéssel a lélekbe találva* képes olyan szavakat létrehozni, olyan jelentéstartalmakat nevükön nevezni és feltárni a befogadó előtt, amelyek korábban az emberi nyelv szavai által nem kerülhettek közvetítésre.

9. *Schneebett – hóágy*

A *Schneebett – Hóágy* című vers³¹⁸ címadó szóösszetétele a celani költészet egyik visszatérő motívumát, a havat kapcsolja össze az ággal, az alvás, a megnyugvás helyével. A *Schneebett* című vers tradicionálisan szerelmes versként olvasható, mely tulajdonképpen egy disszonáns szerelmi kapcsolatot látszik megörökíteni, habár nyilván más olvasatok is megengedhetők. A költeményben a lírai megszólaló és egy megszólított, feltehetően egy körvonalazatlan nőalak egy zuhanás után a *hóágy* felszínén fekszik, talán holtan, talán csak átmeneti megnyugvást lelve.

A hó a költészetben általában a tisztaság, a romlatlanság, a befolyásolatlanság toposza. A hozzá társítható fehér szín mindenképpen pozitív konnotációkat hordoz, hiszen a megtisztulás, az ártatlanság képzetét kelti. Habár a hó maga hideg, a mellé társított *Bett – ágy* ellenben tradicionálisan melegséget, megnyugvást, intimitást sugalló kép, olyan hely, ahol az ember végre elfeledkezhet gondjairól, vagy ahol az általa szeretett másikkal zavartalanul együtt lehet. Bevonható persze az elemzésbe a héber *beth*, a héber abc második betűje is, mely a többi héber betűhöz hasonlóan önálló szójelentéssel is bír, s általában *ház, otthon* jelentésben használatos. Az *ágy* és a *ház*, mint általában egy konkrét személyhez kötődő, intimitást sugalló helyek, talán nem is fogalmilag állnak egymástól oly távol, ily módon a *hóágy* akár egyszerre *hóház, hóotthon* is lehet.

³¹⁸ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

Olyan ágyról van tehát szó, mely paradox módon talán hideg, ugyanakkor a megtisztulást, a megrontatlanságot vonja magával – a *Schneebett* ily módon lehet az újrakezdés, minden addigi élmény elfeledésének a helyszíne, melyből felkelve az ember újrakezdhet mindent, megtisztulva, talán mintegy megváltódva korábbi tapasztalataitól, de még bűneitől is. A *hóágy* az a biankó, minden által érintetlen hely, ahol a nyelv szavai is megtisztulhatnak, újraértelmeződhetnek, sőt, e megtisztulási folyamatból új szavak is létrejöhetnek. Az egymással ellentétes viszonyban lévő hidegség és melegség, az odakinti havas táj fergetege és az odabenti ágy bensőségessége rendelődik egymás mellé egy olyan szóban, mely leírásáig nem létezett, ám a ténnyel, hogy leírásra került, létrejött, s vele együtt megnevezésre, létrehozatalra került a dolog is, amit jelöl. Újszerű költői nyelv újszerű szavaként véleményem szerint nem csupán kompozicionálisan jelenti az összetételben szereplő két szó összegét, hanem ismételten csak egymástól látszólag távoli dolgokat hoz egymáshoz közelebb, egyesítve őket egyetlen költői fogalomban.

10. *Herzzeit – szívidő*

A *Herzzeit – szívidő*³¹⁹ összetétel Celan egy Ingeborg Bachmannhoz írt verse, a *Köln, am Hof – Köln, Hof tér*³²⁰ című mű kezdőszava. A költemény maga minden bizonnyal szerelmes vers, ily módon a *szívidő* fogalma is feltehetőleg a szerelem élményével hozható kapcsolatba – a szívidő az érzelem, a szeretet ideje, s egyaránt jelenthet a szív által mért időt, illetve egy konkrét, meghatározott időpontot is. A versben, melyben a szóösszetétel előfordul, talán éppen az utóbbiról van szó, hiszen *a megálmodottak megállnak az éjfél jelére meredten*. A szív, mint az európai

³¹⁹ „Herzzeit, es stehn

die Geträumten für

die Mitternachtsziffer.”

³²⁰ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

kultúra az emberrel metonimikus kapcsolatban álló egyik kulcsszimbóluma, illetve az *idő*, mely egyszerre véges és végtelen, egymásba kapaszkodva önmaguknál és önmaguk összegénél nyilván többet jelentenek – a *Herzzeit* összetétel arra is utalhat, hogy az idő fő mérőeszköze tulajdonképpen nem más, mint az emberi szív. Az a szív, melyben többek között Isten is lakozik, lakozott valamikor, s amelyet a hanyatló európai kultúra elfeledett, keresztüllőtt és a sarokba dobott. A celani költészet azonban mindennek ellenére újra megnevezi, s nem csupán a *szív*, mint az érzelmek, az érző ember szimbóluma, s nem is csupán az idő, a végesség és a végtelenség együttes toposza kerül újra felidézésre – a két ismert, több ezer éves költői használatra visszatekintő szó egy új, addig nem létező költői szóban egyesül, megnevezve egy olyan új fogalmat, mely talán képes rádöbbeneni a szenzitív befogadót, hogy mindennek ellenére az idő múlásának mércéje a szívben, az emberi érzelmekben rejlik, és minden történés időbelisége pusztán az emberi megnyilvánulásokhoz, az érzelmekhez mérhető.

11. *Mundhöhe* – *szájmagasság*

A *szájmagasság* szóösszetétel Celan *Ins Mundhöhe – Szájmagasságban*³²¹ kezdetű versének kezdősorában fordul elő. A vers kezdősoraiban *szájmagasságban érezhetően* jelenik meg a *sötétségnövényzet* – *Finstergewächs*.³²² A *száj* a költemény sugalmazása szerint bizonyos *magasságban* – *Höhe* helyezkedik el, ily módon magasztos hely, ahol a szavak, a nyelv értelemmel bíró egységei kimondatnak. Ami azonban *érezhetően* – *fühlbar* feltör e *szájmagasságba*, sötétségből álló növényzet. E negatív konnotációkkal bíró, szintén neologizmus-szerű összetétel nyilvánvalóan a *száj* kimondó képességének elfojtására, a szavak

³²¹ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

³²² „In Mundhöhe, fühlbar:
Finstergewächs.”

visszatartására utal. Ami felemelkedik, az mindenképpen egy szintre kerül a *száj*jal, azzal a nemes emberi szervvel, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban állva talán antropológiai szimbólum is, hiszen nem csupán az evés, egy ösztönös szükséglet kielégítésének eszköze, hanem a beszéd, a nyelv konstituálásának feltétele is, mely megkülönbözteti az embert más élőlényektől. Itt azonban valami olyasmi emelkedik fel a *száj* magasságába, ami egyúttal megpróbálja megszüntetni, megsemmisíteni a szóképzést, az embert az állat szintjére visszaüllyesztve.

Amennyiben szavakat kimondó száját feltételezünk, gondolhatunk költői *száj*ra és annak metaforikus *magasságára*, mely nyilvánvalóan magasabb szinten áll a köznapi szavakat, mindennapi nyelvet megalkotó és kimondó szájhoz képest. A költői szájnak pedig jellegzetessége, hogy hiába próbálják meg elhallgattatni, a költő szükségszerűen *beszél*, szavakat ejt ki és *alkot* – az új költői szavak megalkotása pedig ellenállás lehet a beszédet elfojtani kívánó *sötétségnövény*zettel szemben, sőt, már maga a *Mundhöhe* költői kimondása, a *száj* magasságba, magasztos szintre emelése egyfajta ellenállás minden esetleges támadásnak.

12. Sommerbericht – nyári híradás

A *Sommerbericht* – *nyári híradás* / *nyárhír* összetétel verscím, mely verscím első olvasásra pozitív konnotációkat sugall, hiszen a nyár a virágba borulás, az élet kiteljesedésének időszaka. Ezen évszak kapcsolódik a *híradás* szóhoz, mely egy szóbeli vagy írásbeli nyelvi megnyilvánulást nevez meg. Talán maga a *nyár* az, amely *hírt ad*, *megszólal*, azaz antropomorfizációra kerül a költői megszólalás által. A szóösszetétel hordozta jelentéstartamok alapján pozitívak kellenének, hogy legyenek, mint azt a cím sugallja, hiszen egy *nyári híradás* általában kellemes híreket sugall – a cím által felvezetett versszöveg hangulata azonban megítélésem szerint inkább melankolikus, mint teljes egészében véve pozitív, ráadásul a

költői beszélő a vers zárósoraiban *elidegenült szavakkal való találkozást*³²³ említi.

A *híradás* tehát a szavaktól, feltehetőleg a mindennapi nyelv szavaitól (*Steinschlag, Hartgräser, Zeit – Kővágás, gyomok, idő*) való elidegenedésről ad hírt. Talán éppenséggel a költő és a költői nyelv az, *akik* elidegenednek a mindennapi emberi nyelv szavaitól, melyek nem megbízhatóak többé, ha költői nyelvhasználatról van szó. Ezen elidegenedés azonban nem mást von maga után, mint a *Sommerbericht*hez hasonló, új asszociációs rendszereket megnyitó szavak kialakulását.

13. Wort vom Zur-Tiefe-Gehn – mélybemenetel szava

A *Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* – a mélybemenetel / az alászállás szava komplex szóösszetétel az azonos kezdetű rövid versben fordul elő³²⁴, annak kezdősoraként.³²⁵ A vers a Niemandrose kötet második költeménye, s filológiai szempontból tudható róla, hogy Celan felesége, Gisèle de Lestrange születésnapjára írta annak napján, 1959. március 5-én. A vers, és maga a kezdőszó pedig intertextuális utalás tartalmaz, ugyanis Georg Heym *Anfang der 50er Jahre – Az ötvenedik év kezdete* című verse első

³²³ „Wieder Begegnungen mit
vereinzelten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.”

³²⁴ Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

³²⁵ DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.

Die Jahre, die Worte seither.

Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißst du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißst du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.

strófájának olvasataként is értelmezhető.³²⁶ A nyilvánvaló Georg Heym-allúzióval szoros összefüggésben a *Zur-Tiefe-Gehen* – mélybe-alászállás szintagma, melyhez birtokviszonnyal rendelődik a *Wort* – szó, nyilvánvalóan a mennybemenetel ellentéte, alászállás a mélységbe, adott esetben a pokolba, az alvilágba, akár a keresztény kultúrkör értelmezése szerint, akár miként Orpheusz, a mitológiabeli első költő szállt alá az alvilágba a görög mitológiában. A *mélybemenetel szava* az a szó, mely maga is alászáll a mélységbe, vagy legalábbis nevén nevezi az alászállás cselekedetét.

Amennyiben *Zur-Tiefe-Gehn* alatt az alvilágba / pokolba való alászállást értünk, úgy az összetételhez a kárhozat, a negatív túlvilágra való áttérés asszociációja kapcsolódhat, ily módon a szó nyilvánvalóan baljós értelmet hordoz magában. Orpheusz, aki alászállt az alvilágba, ugyan visszatért a mélységből, de mégis elbukott, hiszen elvesztette Eüridikét, akiért eredetileg leszállt a holtak birodalmába. Ilyen értelemben az alászállás a költő bukását jelenti. Lévén azonban a *mélybemenetel szaváról* van szó,

³²⁶ Minderre Paul Celan verseinek kritikai kiadása hívja fel a figyelmet. Lásd: Paul CELAN, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 674-674. A Celan Georg Heym intertextuálisan citált versének első strófája a következő:

„Deine Wimpern, die langen,
Deiner Augen dunkle Wasser,
Laß mich tauchen darein,
Laß mich zur Tiefe gehn”

Magyar fordításban a versrészlet körülbelül így hangzik:

„Szempilláid, a hosszúak,
szemed sötét vize,
engedd, hogy belemerítkezzem,
engedj a mélyégbe alászállnom”

ezen alászállás, mélybemenetel jelentheti a nyelv mélységeibe történő alászállást is. Habár az emberi nyelvet, mint tökéletlen reprezentációs rendszert, tekinthetjük egyfajta alvilágnak, evilági kárhozatnak, amennyiben azonban *a nyelv mélységeiről* esik szó, úgy e mélységhez általában pozitív asszociációk kapcsolódnak, hiszen amennyiben alászállunk a nyelv világába, úgy megismerhetjük új, addig számunkra ismeretlen mélységeit, rejtett jelentéseit. A költészet azon nyelvi magatartásforma, mely sajátos, a természetestől eltérő mivoltából kifolyólag képes átlépni a határokat. Ezen határátlépés révén pedig új, addig ismeretlen mélységeket képes megnyitni. A költői szó képes mélyebbre hatolni mind a nyelv mélységeiben, mind pedig a befogadó lelkében, mint a köznapi beszéd. A *mélybemenetel szava* egyrészt néven nevezi a mélységek feltárását, másrészt maga is alászáll a mélybe, elérhetővé, megérthetővé téve azt az arra érzékeny ember számára.

14. *Purpurwort – bíborszó*

A *Purpurwort – bíborszó* a *Psalm – Zsoltár*³²⁷ című, viszonylag ismert Celan-költeményben előforduló neologizmus. A szóhoz egy szín, a *bíbor* kapcsolódik, mely élénkségéből kifolyólag utalhat lángolásra, életteliségre. A *bíborszót* a vers többes szám első személyű lírai beszélője a *tüskék felett zengte el*.³²⁸ A költemény hangsúlyozottan a rózsa, pontosabban a *semmi és senki rózsája – Die Nichts-, die Niemandrose* szimbólumára épül, mely

³²⁷ Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

³²⁸ „Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelswüst,

der Krone rot

vom Purpurwort, das wir sangen

über, o über

dem Dorn.”

egyébként a verset tartalmazó kötet címe is, e virág pedig valószínűleg nem más, mint az egyedül állás, a kitaszítottság szimbóluma.

Az elzengett *bíborszó* lángra kap, életre kel, a hagyományos szó kiszakad mindennapi közegéből. A költő zsoltáros, aki rendelkezik azon képességgel, hogy a szavakat mintegy isteni szavakként kimondva / őket Isten felé intézve a köznapi szót szakrális szintre emelje. Így lesz a *Wort*ból *Purpurwort*, az egyszerű kimondott / leírt szövegből zsoltár. A zsoltár(osság) lehet a szent szavak kimondása képességének, a költői szövegek teremtő erejének megtestesítője. A szavak egyszerűen kiszakíttatnak hagyományos közegükből, melyben már elhasználódtak és elvesztették értelmük stabilitását – az új kontextus, melybe kerülnek, bíborlángra gyújtja, életre kelti az elhasznált szavakat, a régi elemekből, azok kombinálásával új jelölőket alkotva.

15. *liedfest* – *dalnak ellenálló*

A *liedfest*, mely Celan kései³²⁹, *Mit erdwärts gesungenen Masten – Földre énekelt árbocokkal*³³⁰ kezdetű, mindössze hatsoros versében fordul elő, egyszerre jelenthet *dalkeményet* és *dalnak ellenállót* is. A vers, mely a vizsgált szóösszetételt tartalmazza, leginkább a világ szellemi-kulturális értelemben vett széthullásának víziójaként olvasható, melyben a költő továbbra is *kapaszkodik*, maga válik a *dalnak ellenálló árbocszalaggá*, miközben a mennybolt hajóhoz hasonlatos roncsai a földi világ felé

³²⁹ Paul CELAN, *Atemwende*.

³³⁰ MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der **liedfeste**
Wimpel.

süllyednek. A költő ellenáll a *dal*nak, mely feltehetőleg metonimikus kapcsolatban van a süllyedő *mennyboltronsokkal* – *Himmelwracks*, hiszen maga a dal is *fából készült* – *Holzlied*, tehát ily módon feltehetőleg a megsemmisülés, a pusztulás dala. A végzet dalának való ellenállás által a költő önmaga is *jellé* lesz, eggyé válva a maga által teremtett költői szóval.

A költészet új nyelve, amennyiben kialakulhat, úgy feltehetőleg az emberi kultúra és a hagyományos eszmék részleges vagy teljes pusztulása után alakul ki, mely pusztulás a második világháborúval és a XX. század egyéb történelmi tragédiáival talán már végbe is ment. Ezen kulturális pusztulás azonban egyszersmind magában hordozhatja az újrakezdés reményét, mely újrakezdés keretében a költő a régi szavak romjaiból új szavakat, új fogalmakat kreál.

16. *Fadensonnen* – *fonálnapok*

A *Fadensonnen* – *fonálnapok* / *napfonalak* az ismert, azonos kezdetű Celan-vers³³¹ első szavaként és soraként³³² fordul elő. Eme szóösszetétel, habár ez is nyilvánvalóan homályos, valószínűleg a *szürkésfekete pusztaság* feletti, feltehetően felhős égbolton áttörő, fonálszerű napsugarakat jelenti. A rövid költemény kezdőszava nyilvánvalóan összefügg a vers végén található, szintén többes számban álló *dalokkal*, melyek *az emberen túl éneklendők el*, és melyek minden bizonnyal transzcendens, adott esetben isteni dalok, dallamok, tehát nyelvi megnyilvánulások.

³³¹ Paul CELAN, *Atemwende*.

³³² FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

Az összetétel addig meg nem nevezett jelenséget nevez néven, melyet talán a köznapi nyelv nem is igazán képes néven nevezni. A nap sugara fényjelenség, mely egyben hőt, melegséget is magában hordoz. A felhőkön áttörő napsugár nyilvánvalóan a teremtés, a sötétséggel, az elmúlással szemben álló életerő ösképe. A *Faden* – *fonál* ezzel együttesen olyan fizikailag tapintható tárgy, mely ha nem is végtelen, de hosszú, folyamatszerű, akár az emberi élet – már az ókorban is létező toposz az *élet fonala*. Mind a *fonál*, mind pedig a *napok* az életet, a teremtést magukban hordozó szavak, költői szavak esetében pedig nyilvánvalóan nem csupán biológiai, de szellemi létmódra is utalnak. A *Fadensonnen* talán éppen a költői szó / beszédmód újfajta, szintén költői megnevezése, mely ebből és szintén plurális alakjából kifolyólag talán valóban azonos az *emberen túl éleklendő dalokkal*. A költői szavak formálta költői szöveg a természetes nyelvi szövegekhez hasonlóan nyilvánvalóan folyamatos, még akkor is, ha más szabályok szerint teremődik, mint a köznapi beszéd – folyamatos, azaz fonálszerű, kezdettel és véggel rendelkező, koherens formáció, a többes számban álló *napok* pedig talán maguk a fényt magukban hordozó, transzcendens erejű verset alkotó költői szavak. Figyelemre méltó a *Sonn* főnév többes számba tétele – a fizikális, ember által tapasztalható világban, legalábbis a Föld naprendszerében egyedinek tekinthető égítést a költői világban megsokszorozódik, éppen úgy több van belőle, mint ahogyan az *embereken túl* sem csupán egyetlen *dal éleklendő el*. A többes szám szerint a fonálként legöngyölődő, fényt hordozó költői szavak / dalok nem egyediként léteznek, ezek szerint talán többféle költői beszédmód, a transzcendens többféle szavak általi elérése lehetséges. Az új költői megnevezés sok mindent magában foglal, azonban amennyiben elfogadjuk, hogy az összetétel tulajdonképpen a költői nyelvi megnyilvánulásra utal, úgy nem ad neki valamiféle kizárólagos, definíciószerű létmódot.

A költészet, amennyiben célul tűzi ki a kifejezhetetlen / transzcendens kifejezését, ezt nyilvánvalóan nem pusztán egyféle módon képes megtenni, hanem szinte mindig az alkotó eredetiségén, egyediségén keresztül.

17. *Rauchmund – füstszáj*

A fenti neologizmus a *Landschaft – Táj*³³³ kezdetű versben fordul elő, mely *urnalényekkel – Urnenwesen*, illetve *füstszáj és füstszáj közötti párbeszéddel*³³⁴ indít. A *füst – Rauch* légnemű, tapinthatatlan jelenség, míg a *száj – Mund* konkrét, fizikálisan is tapintható emberi testrész, így módon megfogható és megfoghatatlan kerül összeolvasztásra egyetlen szóban. A *füst* kapcsán eszünkbe juthat a Celan költészetének köztudottan egyik alapélményéül szolgáló Holokauszt, illetve a haláltáborokban meghalt emberek elégetett testének *füstje*, a halottak szájának hamuvá lett szavai.

E szájak azonban még füstként, elégetve, elporladva is tovább beszélnek, mi több, *párbeszédet – Gespräche* folytatnak egymással. Azáltal, hogy költői szóval megnevezésre kerülnek, mintha újra életre kelnének, s e néven nevezés által képesekké válnak a megszólalásra, az elégetett, elhallgattatott szavak újra kimondására. A költői szó nem csupán új fogalmakat és új nyelvet teremt, de az elfeledett és kimondhatatlannak gondolt múltat is őrzi, megnevezi, szóra bírva, ekként szólaltatva meg a halottakat, elmondva és elmondatva velük azokat az eseményeket, melyeket korábban a nyelv által elmondhatatlannak gondoltunk.

18. *Sandstimme – homokhang*

Homokhanggal – Sandstimme az *Osterqualm – Húsvéti füstgomolyag*³³⁵ című költeményben találkozhatunk. A költői beszélő a vers végén három

³³³ Paul CELAN, *Atemwende*.

³³⁴ „LANDSCHAFT mit Urnenwesen

Gespräche

von Rauchmund zu Rauchmund.”

³³⁵ Paul CELAN, *Atemwende*.

homokhangot azonosít *három skorpióval*, majd *a csónakban ülő vendégsereg*gel.³³⁶

A *homok* száraz és élettelen entitás, míg a *hang*, mely feltehetőleg *beszédhang* – *Stimme*, ezzel ellentétben élő, emberi szájtól származik. A *homokhangokkal* és a *skorpiókkal*, a sivatag homokjában élő lényekkel feltehetőleg azonosított (habár Celanra jellemző módon a megnevezett dolgok egymáshoz való viszonya nem teljesen világos) *vendégsereg* – *Gastvolk*, mely *velünk* van ott a csónakban, talán a szokatlan, új költői kifejezésformákra utal, melyek egyelőre csak *vendég* módjára, átmeneti jelleggel lépnek be a nyelv homoksivatagába. E vendég jelleg azonban állandósulhat is, hiszen a nyelvbe lépése, kimondása / leírása által egy szó már létrejön, a nyelv elemévé válik, még akkor is, ha csupán költői módon hoz egymástól távoli jelentéseket, asszociációkat egymáshoz közelebb. A *homok* megszólal, belőle *hang* hallatszik, a *hang* által pedig minden bizonnyal szavak mondatnak ki. A száraz élettelenségből száját formálva új, élő szavak vize fakad.

19. *Metapherngestöber* – *metaforafergeteg*, *metaforavihar*

Az *Ein Dröhnen* – *Mennydörgés*³³⁷ kezdetű, mindössze néhány soros Celan-vers utolsó szavaként³³⁸ megjelenő *Metapherngestöber* –

³³⁶ „Drei Sandstimmen, drei

Skorpione:

das Gastvolk, mit uns

im Kahn.”

³³⁷ Paul CELAN, *Atemwende*.

³³⁸ EIN DRÖHNEN: es ist

die Wahrheit selbst

unter die Menschen

getreten,

mitten ins

Metapherngestöber.

metaforafergeteg a celani költészet más vizsgált összetételeihez hasonlóan szokatlan, meghökkentő nyelvi elem. A *metafora* elvont fogalom, a *Gestöber* – (hó)vihar, *forgószél*, *fergeteg* viszont az esetek többségében fizikálisan tapasztalható, tapintható tárgyakat magával sodró jelenség. A két szó ebből kifolyólag egymással valamennyire ellentétes viszonyban áll, hiszen konkrét és elvont fogalmak kerülnek egymás mellé egyetlen szóban, az összetétel által megtörténik magának a metafora fogalmának költői szempontból invenciózus metaforizációja is.

A *metaforafergeteg*be az igazság száll alá, feltehetőleg az égből. Ezen igazság lehet akár a művészet igazsága, vagy valamiféle más transzcendens igazság, afféle isteni kinyilatkoztatás is. A metaforák fergetege nyilvánvalóan az emberi nyelv, értve ez alatt nem csupán a költői, hanem a köznap nyelvét is. A mindennapi nyelv adott esetben végletes metaforikussága azonban talán azt is meggátolja, hogy a nyelv által valamilyen értelemben *igaz* állítások kerüljenek kimondásra. Ennek ellenpontjaként lép a metaforák fergetegébe a megnevezetlen, körülhatárolatlan igazság, mely olybá tűnik, a versben az igazságértékkel nem bíró metaforák ellenpontjaként jelenik meg. Megítélésem szerint az összetétel nyelvfilozófiai mélységekkel bír, hiszen amennyiben az emberi nyelvet valóban metaforák fergetegeként gondoljuk el, az hordozhat pozitív és negatív konnotációkat is, hiszen egyrésről a metaforikusság révén az emberi nyelv sokféle, akár átvitt jelentéstartam választékos kifejezésére alkalmas, másrésről viszont amennyiben *vihar*, *fergeteg*, úgy minden bizonnyal rendszertelenül örvénylő tömeg, tehát kiismerhetetlen, jelentések szabatos kifejezésére nem biztos, hogy alkalmas. Vajon az igazság valamilyen módon szemben állna a nyelv metaforikusságával? A kérdés aligha válaszolható meg egyértelműen, azonban amennyiben Celan radikális metafora-ellenességére gondolunk, úgy feltételezhetjük, hogy a metafora (jelentésátvitel?) Celan értelmezésében valamely olyan nyelvi entitás, mely a pontosságot, közvetlen kifejezést nem vagy nem egészen teszi lehetővé. A költői nyelv szavai megtisztítják magukat a metaforáktól –

a költői képek nem a versen kívüli valóságra utalnak, hanem transzcendens jelentéstartamokként megteremtik saját költői valóságukat, mint ahogyan a költői nyelv is megteremti a maga saját, a természetes nyelvtől eltérő és elhatárolódó szavait.

20. *unentworden* – *meg-nem-semmisülve*

Celan *unentworden* – *meg nem semmisült* (?) megszólítottját *Augenblicke* – *Szempillantások* kezdetű rövid versében *önmaga mindenhonnét való összeszedésére* szólítja fel.³³⁹ Az *entwerden* ige, melynek harmadik, befejezett melléknévi igenévi alakja az *entworden*, a németben létezik, bár igen ritka, s (főként a zsidó) miszticizmus nyelvében annyit tesz, *megsemmisülni*. A német nyelv ezt a *werden* – *válni, lenni valamivé* ígéhez egy általában negatív jelentéstartamot hordozó *ent-* praefixumot tesz, ezzel fejezve ki a *valamivé válás* ellentétét, a *semmivé válást*. Celan azonban paradox módon még a negatív praefixumot tartozó ige elé egy másik, szintén negatív, valamivel ellentétes jelentéstartamot hordozó *un-* praefixumot helyez, a negatív értelmű *semmivé válást meg nem semmisüléssé, nem-semmivé válássá* változtatva, közelebb hozva a neologizmusként létrehozott igealakot a töként szolgáló *werden* – *valamivé válni* ige eredeti értelméhez.

A szavak adott esetben bizonyos teremtvő erővel bírnak. Ha egy létező, negatív értelmű szót költői módon megváltoztatunk, e negatív értelem kiiktatható, felülírható, visszájára fordítható. Celan verse ezzel a szemantikai értelemben vett inverzióval egy létező, negatív értelmű szót

³³⁹ AUGENBLICKE, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,
sammle dich,
steh.

önmagából kifordít, neki új, alapjelentésével ellentétes jelentést ad, mégpedig feltehetőleg pozitívat.

A megszólított, aki *unentworden*, lehet maga a költő vagy a vele metonimikus kapcsolatban álló költői szó. A posztmodern elképzelések szerint a szöveg immár csak önmagát írja meg, a költő pedig csupán egyfajta médium, aki elég, ha felszólítja az *unentworden* létezőt azáltal, hogy *nevén nevezi*, a néven nevezés gesztusa által pedig e régebbi szót új kontextusba helyezve, tovább képezve kiszakítja a hagyományos emberi nyelv korlátai közül.

21. *Simili-Dohle – látszatcsóka*

A *Simili-Dohle – látszatcsóka* szóösszetétel, mely a *Frankfurt, September – Frankfurt, szeptember*³⁴⁰ című versben fordul elő, minden bizonnyal a szimulakrumok ősi problémájára mutat rá. A versben megjelenő *látszatcsóka reggelizik*, miközben *torokzárhang énekel*.³⁴¹ A megnevezett csóka a fizikális, tapintható-érzékkelhető valóság keretei között nyilván egy valódi, teljesen köznapi madár, a költő azonban egy új szó nyelvbe való bevezetése által mutat rá, hogy minden, amit a fizikai valóságban tapasztalunk, csupán látszólagos, szimulakrum, a látható világ mögött pedig – akár Platón nyomán elgondolva – feltehetőleg ott van egy láthatatlan világ.

A dolog újradefiniálódik, a *csóka*, mely a köznapi ember számára megkérdőjelezhetetlenül valós és észlelhető, egyszerre *látszattá*, valaminek a hamisítványává, utánzatává válik. A költő feladata, hogy a köznapi

³⁴⁰ Paul CELAN, *Fadensonnen*.

³⁴¹ „Die Simili-

Dohle

frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut

singt.”

nyelvhasználat fizikális dolgokat, azokat is bizonytalanul és pontatlanul megnevező szavait túllépve olyan dolgokat nevezzen nevükön, melyek fizikálisan nem tapasztalhatóak – a transzcendens létezők szavakba öntésére, a mögöttes tartalmak sejtetésére pedig a költőnek mindenképpen új szavakra, új fogalmakra lesz szüksége.

22. *Bedeutungsjagd* – jelentésvadászat

A *Bedeutungsjagd*, mely Celan *Die abgewrackten Tabus* – A lerombolt tabuk³⁴² kezdetű rövid versének végén³⁴³ jelenik meg, nyilvánvalóan a költő új, s egyben talán stabil jelentések utáni vágyát fejezi ki. A későmodern irodalomban a nyelv által rögzített jelentések többé nem stabilak, Celan költői beszélője ily módon néven nevez egy jelenséget, mely korábban megnevezhetetlennek látszott, azaz bevezet a nyelvbe egy új fogalmi kategóriát.

Mivel a jelentés elvont fogalom, igencsak nehézkes rá a szó köznapi értelmében *vadászni* – a költői nyelv keretei között azonban természetesen ez is lehetségessé válik, hiszen a metaforizáció jelensége talán nem is ismer határokat. A költő egyetlen szó kimondása / leírása által deklarál egy teljes intenciót, programot. Ezen intenció szerint olyan nyelvet, olyan nyelvi elemeket kíván megalkotni, mely az elmenekült jelentéseket újra képes megragadni, sőt, adott esetben új, addig nem létező vagy nem létezőnek hitt jelentéseket képes kifejezni, megnevezhetetlen, szokatlan és empirikusan nem tapasztalható dolgokat megragadni.

³⁴² Paul CELAN, *Fadensonnen*.

³⁴³ „DIE ABGEWRACKTEN TABUS,
und die Grenzgängerei zwischen ihnen,
weltennaß, auf
Bedeutungsjagd, auf
Bedeutungs-
flucht.”

23. *Bedeutungsflucht* – jelentésmenekülés

A *Bedeutungsflucht* a *Bedeutungsjagd* ugyanazon versben előforduló ellenpontja – a jelentések mintha természetükből fakadóan megpróbálnának elmenekülni az ember elől, kitérni a hermeneutikai vagy más értelemben vett megértés elől. Bármely ismert emberi nyelv ismert szavainak szemantikája bizonytalan, a világ pedig nem teljességgel bizonyul megérthetőnek pusztán a nyelven és a nyelvi kommunikáción keresztül, a stabil jelentéseket hordozónak vélt emberi nyelv, legalábbis annak köznapi változata, mint reprezentációs rendszer, megkérdőjeleződni látszik.

A költői szó azonban a jelentések menekülő voltának egész idáig megnevezetlen jelenségét egy elvont fogalom antropomorfizációján alapuló szóösszetétel bevezetésével megragadhatóvá, valamilyen módon elérhetővé és megérthetővé teszi. A természetüknél fogva menekülő, az emberi megértésfolyamatok elől elzárkózó jelentések talán éppen oly módon ragadhatóak meg, *ejtethők el* a *Bedeutungsjagd* metaforikus értelménél maradván, hogy az újszerű költői nyelvhasználat régi szavakból kompilált, de lényegüket tekintve újonnan létező, új értelmet hordozó szavakat terem, már amennyiben a költő *jelentésvadászatát* siker koronázza, mely nyilvánvalóan nem minden egyes szerző és nem minden egyes megírt vers esetében mondható el automatikusan.

24. *Prasselgebet* – tűzropogásimádság

A *Prasselgebet* – (tűz)ropogásimádság az *Als Farben – Akár a színek*³⁴⁴ kezdetű vers bizarr, neologisztikus szóösszetétele. A német *prasseln* ige bír *sustorogni*, *sercegni*, *pattogni*, ugyanakkor *kopogni*, *zuhogni* jelentéssel is, Celan versében azonban megítélésem szerint inkább a tűz ropogását jelenti.

³⁴⁴ Paul CELAN, *Fadensonnen*.

Celan versében a *tűzropogásimádság – Prasselgebet kigyulladt szemhéjhiány – entbrannten Lidlosigkeiten* előtt jelenik meg.³⁴⁵

A *Gebet – ima, imádság* vallásos konnotációval bíró szó, mely Istenhez intézett, ily módon szent szavak kimondását jelenti. Az imádság szentsége mellett ugyanakkor még mindig köznapi és emberi beszédcsелеkvésnek tekinthető, mely önmagában a vallásos ember számára nem más, mint egy mindennapi rituálé. Azonban ha a *tűz ropogása* és az *imádság* egymás mellé rendelődik, a köznapi szó lángolóvá, élettellivé válik, hasonlóan a *Psalm – Zsoltár* című versben előforduló *Purpurwort – bíborszó* összetételhez. Megítélésem szerint itt valami hasonlóról van szó.

A szó lángol, tehát a szavakból álló, látszólag halott nyelv élővé válik. Az ember és az Isten szava a lángoló nyelvben talán össze is keveredik, hiszen a költő, mint alkotó, teremtő ember, valamilyen módon hasonlatos Istenhez, hiszen a maga valóságait teremti meg, melyek valamilyen módon függetlenek a mindennapok emberi valóságától. A költői nyelv Isten nyelvéhez hasonlatos kifejezési rendszer, Isten nyelve pedig talán tulajdonképpen maga a létezés, hiszen amennyiben Isten a zsidó-keresztény hagyomány elképzelései alapján pusztán a szavak kimondásával, a teremtetendő dolog megnevezésével létre is hozza a dolgot, úgy a nyelv – adott esetben az isteni nyelv – maga szükségképpen konstituálja a létezést.

25. *Stirnsplitter – homlokcsontszilánk, homlokrepesz*

A *Stirnsplitter – homlokcsontszilánk, homlokrepesz* Celan *Vorflut – Dagály* kezdetű versében fordul elő, ahol is *átkel a határon* a vers meghatározatlan

³⁴⁵ ALS FARBEN, gehäuft,

kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,
ein Viertelmonsun,
ohne Schlafstatt,
ein Prasselgebet
vor den entbrannten
Lidlosigkeiten.

megszólítottjának kedvéért.³⁴⁶ A *Stirn* – *homlok* egyértelműen metonimikus kapcsolatba hozható az emberrel, melynek testéhez tartozik, ily módon antropológiai szimbólum is, hiszen a homlok mögött az agy, a gondolatok világa helyezkedik el. A homlok a koponyacsont része, a koponya pedig egyfelől a gondolkodásnak, az emberi elmének, tudásnak és találékonyságnak, másrészt lemeztelenített, puszta csont állapotában a halálnak, az oszlásnak a szimbóluma.

A homloknak azonban csupán egy szilánkja létezik – a *Splitter* a németben jelenthet *szálkát*, *szilánkot*, *forgácsot*, de akár *(gránát)repsz* is, mindenesetre mindenképpen valaminek csupán egy darabjára utal. Amennyiben pedig egy homlok(cson)tak pusztán már a *szilánkjáról* esik szó, joggal feltételezhetjük, hogy a vele metonimikus kapcsolatban álló ember már nem él, hiszen homlokát, koponyáját betörték, összetörték. Celan versében azonban bizarr módon a neologizmus, *Stirnsplitter*, mely *Splitter* mivoltából kifolyólag szükségszerűen halott, mégis életre kel, antropomorf módon cselekvést végez – átkel a határon, valaki kedvéért. A *valaki* persze itt is homályba burkolózik., éppen úgy jelentheti magát a költői beszélőt, mint a feltételezett általános olvasót, akár az egész emberiséget.

Amennyiben a *Splittert repesz*nek fordítjuk, eszünkbe juthatnak a gránátok repeszei, tehát a háború és a háborúban való tömeges halál élménye, melyről tudjuk, hogy a celani költészet egyik, habár nem kizárólagos alapélményének tekinthető. E *Stirnsplitter* lehet egy a

³⁴⁶ VORFLUT

kämmt deine Algen zusammen,
legt sie
um dich.
Eingedämmt wuchert,
was du noch hast.

Ein weißer **Stirnsplitter** geht
für dich über die Grenze.

háborúban, robbanásban meghalt ember földi maradványa. A halott ember koponyájának, metaforikus értelemben tehát elméjének, tudásának maradványa a költői névadás, megnevezés folytán mégiscsak életre kel, mégpedig nem is akármilyen cselekvést hajt végre – határátlépést, mégpedig valaki másért. Elképzelhetetlennek tűnhet-e, hogy a versben vizionált halott tulajdonképpen költő, illetve a vele szinte egylényegű (költői) nyelv, mely az emberiség szolgálatáért, a tanúsítás kedvéért még feltámadni is képes? A *homlokcsontszilánk* kiszakad az *őt* eredetileg tartalmazó testből, s mint költői megnevezéssel bíró entitás, már nem kötik az emberi világ és a mindennapi nyelv korlátai. Képossé válik átlépni a *határokat*, talán azokat a határokat, melyek az emberi nyelv és az ember által észlelhető világ korlátait jelentik. E határátlépés révén a költői szó is több lesz önmagánál, olyan magasságokba és mélységekbe jutva el, ahová korábban nem vagy ritkán volt képes eljutni.

26. Schneepart – hószólam, hóhang

A *Schneepart – hószólam, hóhang* összetétel, mely egyben egy viszonylag ismert Celan-vers³⁴⁷ kezdőszava, illetve a verset magában foglaló kötet³⁴⁸ címe is, több más celani szóalkotáshoz hasonlóan egy élettelen dologhoz

³⁴⁷ SCHNEEPART, gebäumt, bis zuletzt,

im Aufwind, vor

den für immer entfensterten

Hütten:

Flachträume schirken

übers

geriffelte Eis;

die Wortschatten

heraushaun, sie klaftern

rings um den Krampen

im Kolk.

³⁴⁸ Paul CELAN, *Schneepart*.

rendel emberi megnyilvánulást, nevezetesen beszédet, megszólalást. A hó tradicionálisan a tisztaság, az ártatlanság, az új kezdet, a tiszta lappal való indulás toposza – hidegsége révén persze jelentheti a telet, az elmúlást is. *Hószólam* esetében azonban megítélésem szerint a tiszta nyelvi megnyilvánulás kerül költői megnevezésre, egyfajta hószerű, fehér költői nyelv, mely mentes minden korábbi, rommá lett jelentéselemtől. A költői nyelv radikális megtisztításra kerül. Amennyiben a költő *hószólam*ban / *hóhangon* szólal meg, talán gondolhatunk a metaforák kiiktatására – a költői nyelv a természetes nyelvvel ellentétben nem lesz többé *metaforák fergetege*. E tiszta szólam önreflexív, nem a tapasztalható valóságra, hanem a rajta túli metafizikai létre utal, s ha nem is tárja fel azt teljes egészében, de mindenképpen sejteti azt. A *hó* egyúttal talán a költő megtisztult testét is jelképezi, hiszen maga metonimikus kapcsolatban áll saját nyelvi megnyilvánulásaival.

27. *Schreibzähnen – írásfogak, írófogak*

A *Schreibzähnen – írófogak, írásfogak* a *Mit den Sackgassen sprechen – Zsákutcákkal beszélni* kezdetű kései versben³⁴⁹ fordul elő, a költemény utolsó szavaként.³⁵⁰ A *Schreib* főnévi tő a *schreiben – írni* ige főnevesült alakja, emberi cselekvésre, nyelvi megnyilvánulásra utal, ráadásul olyan nyelvi megnyilvánulásra, mely a kimondott szóval ellentétben rögzíteni is képes. Az írás tevékenység, elvont fogalom, a *Zahn – fog* ellenben konkrét,

³⁴⁹ Paul CELAN, *Schneepart*.

³⁵⁰ MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,

von seiner

expatriierten

Bedeutung –:

dieses

Brot kauen, mit

Schreibzähnen.

fizikálisan tapintható létező, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban áll. Az összetétel által ismételtlen csak egy elvont és egy konkrét fogalmat egyesít egyetlen költői szóban. A fog az emberi fej, pontosabban a koponya része, ily módon lehet egyszerre élő és halott, azaz élettelen. A fogak által *rágás* megy végbe, mégpedig a vers világában egy bizonyos kenyér rágása. Az *írásfogak* lehetnek a költő metaforikus fogai, melyekkel mintegy *megrágja* a nyelv keserű kenyerét – azonban amennyiben sikerrel jár és átrágja magát a nyelv rácsain, új, transzcendens jelentéstartamok szavakba öntésére válhat képessé.

28. *Posaunenstelle – harsonaszótér*

A *Posaunenstelle – harsona(szó)tér*, *harsonák helye* összetétel az azonos kezdetű³⁵¹, kései Celan-versben³⁵² fordul elő. A *Posaune – harsona* nyilvánvalóan bibliai referenciát hordoz, egyrészt utalhat a Jerikó falait ledöntő harsonákra, másrészt akár a végítélet harsonáira. A harsonák zenéje már a Biblia szerint is képes ledönteni a falakat – e falak szimbolizálhatják az emberi nyelv kifejezőképességnek korlátait, amelyeket a költői szó zenéje képes túlhaladni. A *Stelle* az összetételben talán az a *tér*, *hely*, ahol a harsonaszó elfér, ahol lennie kellene, ráadásul *izzó üresszöveg mélyén*. E térben tehát a vers sugalmazása szerint még nem hangoztak fel a harsonák, csupán itt az ideje, hogy megszólaljanak – itt az ideje, hogy ledőljenek az emberi nyelvet maguk között tartó korlátok, s rajtuk túl

³⁵¹ Paul CELAN: *Zeitgehöft*.

³⁵² DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden

Leertext,

in Fackelhöhe,

im Zeitloch:

hör dich ein

mit dem Mund.

kialakuljon egy olyan költői nyelv, mely a természetes nyelvénél szükségszerűen többre képes. A harsonáknak térül szolgáló hely nyilvánvalóan csak a versek világában lehetséges – olyan világban, ahol a materiális világ törvényei nem érvényesek, és ahol a felhangzó zenész / költői szó valóban falakat bont, ítéletet hirdet.

29. *Leertext* – *üresszöveg*

A *Leertext* – *üresszöveg*, *ürességszöveg* összetétel ugyancsak a *Posaunenstelle* kezdetű rövid versben fordul elő, mégpedig *izzó üresszöveg*ként, melynek mélyén ott van az a bizonyos *harsonaszótér*. Egy üres szöveg / olyan szöveg létezése, mely maga az üresség, első olvasásra magában is paradoxon, hiszen a tradicionális elgondolás szerint a *szöveg* olyan nyelvi egység, mely rendelkezik valamiféle tartalommal, jelentéssel. Ezen *glühende Leertext* – *izzó üresszöveg* azonban olybá tűnik, nem csupán üres, azaz nem rendelkezik tartalommal, de égést, fényjelenséget is produkál. A költői kép alapján talán feltételezhetjük, hogy egy izzó szöveg mintegy önmagából égeti ki a korábbi, elavult, kikopott jelentéseket, ezáltal *leerré*, *üressé* válik, üres teret képez a versben ugyancsak megjelenő költői harsonáknak. A harsonák, mint az a fentebbi összetétel vizsgálatánál említésre került, talán képesek ledönteni az ember és a nyelv korlátait, hasonlóan Jerikó vagy az utolsó ítélet harsonáihoz. A költészet visszaadja a szövegnek azt a lehetőséget, hogy a régi helyett mintegy önmagát üresre égetve új, transzcendens tartalmak kifejezőjévé, adott esetben magává a transzcendenssé váljon.

A *Leertext* összetétel utalhat akár azon posztmodern szövegfelfogásra is, mely szerint a szövegben a jelentések nem eleve adottak, ily módon a szöveg kiinduló állapotában voltaképpen *üres*, jelentéstartamokkal pedig a befogadó tölti meg az értelmezési folyamat során. Amennyiben semmit sem tekintünk eleve adottnak, úgy a költészet, a vers önmagában *Leertext* – a költő csupán irányt mutat, sejtet valamit, a jelentéstartamok megtalálása,

helyükre illesztése, a szétszórt elemek mozaikszerű helyükre – ráadásul minden olvasatban megváltozó helyükre – illesztése ránk, olvasókra vár.

30. *entimmernd* – örökkévalóságát elvesztő

E bizarr beálló melléknévi igenevet Celan egyik kései versében, a *Wie ich – Ahogyan én*³⁵³ kezdetű versben találjuk, ahol a zárósorokban *unendlich entimmernde Du*-ról esik szó, azaz kb. *te, ki végtelenül veszítel el örökkévalóságodat*.³⁵⁴ Az *entimmern* ige neologizmus, mely az *ent-* negatív tartalmú előképzőből, illetve az *immer* – *örökké, mindig* határozószóból kerül előállításra, habár az *immer* szó *was immer* jellegű összetételekben *bármilyen, bárki* általános jelentéssel is bírhat. Környezete alapján a szó paradox jelentéssel bír, hiszen ha valami *unendlich entimmernd*, azaz kb. *örökkévalóságát végtelenül elvesztő*, ezáltal maga az örökkévalóság elvesztésének folyamata is végtelenné, időtlenné, tehát tulajdonképpen *örökkévalóvá* válik. A megszólított *du unendlich entimmernd*, tehát mindig elveszíti örökkévalóságát, s tulajdonképpen e *mindigen* keresztül soha nem veszíti el. De el lehet-e veszíteni az örökkévalóságot, ha valami / valaki egyszer már örökkévalóvá vált? Nem zárja-e ki az örökkévalóság ténye azt, hogy ezen állapot megszűnjön létezni, mikor eleve magában foglalja a szüntelenséget, az idő dimenziójának elvesztését? A kérdés nyilvánvalóan filozófiai mélységű, melyre aligha van egyértelmű válasz – a celani költeményben előforduló szokatlan szóalkotás úgy gondolom, lényegében

³⁵³ Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

³⁵⁴ WIE ICH den Ringenschatten trage,
trägst du den Ring,

etwas, das Schweres gewohnt ist,
verhebt sich
an uns,
unendlich
Entimmernde du.

egy saját farkába harapó kígyó, mely talán a költészet lényegét fogalmazza meg – a költészetten keresztül elérhető az örökkévalóság, ám mivel egy versszöveg véges létező, így ezen örökkévalóság is megszűnik. A vers újraolvasása során azonban a befogadó újra képes belépni a transzcendensbe, majd onnét újra kilépni. A folyamat ily módon vég nélküli – a költészet *vég nélküli veszíti el örökkévalóságát*, ám e vég nélküliségen keresztül egyben örökkévalóvá is válik. A transzcendens kifejezése és a transzcendenssé válás lényegében egy és ugyanaz – a transzcendensben pedig már nem létezik az idő emberi fogalma, a költészet világában felfüggesztődnek az emberi nyelv és az emberi világ számunkra ismert szabályai. Az örökkévaló, kontextustól függetlenné váló szöveg olvasása által talán egy időre mi is részeivé válunk ezen nyelvi örökkévalóságnak, azonban mivel az ember halandó, ezt az újra- és újraértelmezések, olvasások során folyamatosan, vég nélkül el is veszítjük, mivel maga az emberi lét véges – a művészet, a művészi alkotás azonban, amennyiben későbbi korokban is képes fennmaradni, s ez fokozottan igaz lehet az anyaghoz kevésbé kötött, korlátlanul reprodukálható irodalmi szövegekre, végtelen, ily módon örökkévaló. E végtelenség és végesség aporisztikus ellentéte látszik megnyilvánulni az *unendlich entimmernde du* szókapcsolatban, ám amennyiben a művészet esetleges örökkévalóságára és transzcendens voltára gondolunk, nem feltétlenül kell e feloldhatatlan ellentétet egyúttal tragédiaként kezelnünk.

Összegzés

Paul Celan költői szóösszetételei kapcsán láthatóvá válik, hogy a vizsgált néhány összetétel jórészt egymástól távol álló asszociációkat sejtető szavakat, némely esetben elvont fogalmakat és konkrét főneveket rendel egymás mellé egy-egy újonnan megteremtett összetétel keretében. Sok esetben előfordul egymással ellentétes viszonyban álló szavak, például élő vagy életjelenséget sejtető és élettelen entitások, mint a *Rauchmund* –

füstszej, Schneepart – hószólam, Schreibzähne – írásfog, stb. új szó keretében való szokatlan, meghökkentő összerántása, mely által úgy gondolom, ezen szavak új, addig nem létező költői fogalmakat képesek megnevezni, illetve költői erejük az összetétel ténye által is nagy mértékben megnövekszik.

Habár a szóösszetételek elemzésekor és jelentésük megfejtésének kísérleteikor nem támaszkodtam bővebb szakirodalomra, így az értelmezések elsősorban egy olvasó értelmezései, mégis érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a magyar Celan-szakirodalomban többek között már Danyi Madolna³⁵⁵ foglalkozott korábban Celan szóösszetételeivel, habár megközelítése elsősorban funkcionális nyelvészeti, s csupán másodsorban irodalmi, a szavak költői jelentéseit taglaló. Danyi véleménye szerint Celannak elsősorban nominális, N + N típusú főnévi összetételei az érdekesek, mely állításával egyet tudok érteni, hiszen jelen tanulmány keretében is, habár erősen szubjektív válogatás alapján, de főleg nominális szóösszetételek kerültek elemzésre.

Ugyancsak Danyi Magdolna szerint továbbá Celan nominális szóösszetételei metaforák. A metaforát a legtágabb értelemben használja³⁵⁶, tanulmányában elkülöníti az ad hoc és metaforikus szóösszetételeket – megítélésem szerint ezen erősen kategorizáló és nyelvészeti

³⁵⁵ DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

³⁵⁶ Danyi Magdolna tanulmánya szerint Celan szövegeiben a szóösszetételek elsősorban metaforák, nem pedig szimbólumok. A szimbólumhoz a szövegen kívül is létező relátumok rendelkeznek, míg a metaforikus szövegrészeknek nem kell, hogy a szövegen kívüli világban s létező relátumokkal rendelkezzenek. Celan költői nyelvében még a kulcsszavak sem tekinthetők szimbólumnak, a költő nem teremt új szimbólumokat, csak emblematikus nyelvi elemeket használ fel. Talán érdekes lehet, hogy a Danyi Magdolna által is idézett Beda Alleman érdekes meglátása szerint Celan az utolsó szimbolista költő, akinek azonban paradox módon már nincs lehetősége arra, hogy szimbólumokban fogalmazhasson. Az állítás természetesen vitatható, hiszen ha feltételezzük, hogy a szimbólum valamiféle örök, transzcendens létező, amely önmagán túlmutat – szimbólum és allegória klasszikus ellentétét figyelembe véve –, akkor nyilvánvalóan a celani költői nyelv egyes elemei is tekinthetők szimbólumnak. Bővebben lásd: Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, Études Germaniques, 1970. június-szeptember, 266-274.

megközelítésnél talán érdekesebb lehet, milyen asszociációk társíthatóak a vizsgált összetételekhez, illetve tulajdonképp mi is az, ami költőiségüket kölcsönzi. Habár Danyi Magdolna és jelen tanulmány is több helyen használja a *neologizmus* szót Celan összetett szavaira, annyiban talán mégis egyetérthetünk Peter H. Neumann³⁵⁷ véleményével, hogy szigorúan költői szóképzések esetén nem feltétlenül van értelme *neologizmusokról* beszélni, hiszen a költői nyelv a természetes nyelvtől lényegileg eltér, az új szavak pedig pusztán ezen költői nyelvben funkcionálnak, de az esetek többségében nem kerülnek be neologizmusként a mindennapok nyelvébe. Neumann állításából kiindulva a szóösszetételek jelentése nem vonatkoztatható el a szövegkörnyezettől, a szavak pedig pusztán a költői nyelvhasználatban jutnak jelentéshez, egyfajta redukció, sűrítés részeként.³⁵⁸

Ezen megközelítéssel mindazonáltal nem tudok teljes mértékben egyetérteni, mivel ugyan a szóösszetételek talán valóban közelebb juttatják az olvasót magának a kontextusukul szolgáló költői nyelv sajátosságaihoz, azonban véleményem szerint az új, költői nyelvhasználat eredményeként létrejövő szavak a celani szövegek és versnyelv egyfajta mikrostruktúráját is képezik, azaz a kontextustól részben leválasztva mintegy önálló költői entitásokként is vizsgálhatóak, hasonlóan példának okáért Weöres Sándor egysoros, némely esetben pedig pusztán egyszavas verseihez. Az esetek jelentős részében e szavak talán már önmagukban is hordoznak valamiféle költőiséget, költőiség alatt értve persze azt, hogy a szenzitív olvasóban magukban leírva is képesek asszociációkat kelteni, nem csupán az őket magukban foglaló szövegek részeként.

Az összetett szavak a versek makrostruktúráján belüli mikrostruktúrák, hiszen a szó amúgy is Celan költői nyelvének alapegységének tekinthető.³⁵⁹

³⁵⁷ Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht Verlag, 1968.

³⁵⁸ DANYI Magdolna, i. m. 35.

³⁵⁹ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, 1996, 33-48.

Ily módon az erős költői szóösszetételek, a hermetikus költemények szövegét tovább bontva maguk is olyasféle jelentés hordozóivá válnak, amelynek kifejezésére a természetes nyelv semmiképpen nem lehet alkalmas. A szó a költészet által áhított transzcendens felé tart, megragadni kívánja azt, sőt, adott esetben maga válik a transzcendenssé, hiszen a költői szó kimondása által teremtő erőt hordoz, természetéből kifolyólag több mint pusztán nyelvi elem.

Ezzel az elképzeléssel párhuzamba állítható ugyancsak Danyi Magdolna elképzelése a metaforikus nyelvhasználatról, mely szerint a metaforikusság olyan nyelvi beszédmód, melyben a természetes nyelv kifejezéseihez nem a természetes nyelvhasználatban megszokott, konvencionalizálódott jelentésük rendelődik hozzá. A celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, egyes elemzői megközelítések szerint katasztrófaként fogja fel³⁶⁰ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionalizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátta téve a művészetet.

Létezik a celani költészetről olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint magának a nyelvnek a felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik.³⁶¹ Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz *kimondatik*, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a

³⁶⁰ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford.: RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 193-213.

³⁶¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 199-200.

hölderlini cezúra, „tisza szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisza szó”-nak.

Philippe Lacoue-Labarthe megközelítése szerint a költészet a szó és a szótól elválaszthatatlan emberi fogalmak elsajátításának képességét is jelentheti. A költészet az a voltaképpeni szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című színdarabja kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad abszurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti eme tragédiáját.³⁶²

Lacoue-Labarthe álláspontjával valamennyire szembehelyezkedve, megítélésem szerint a költői szó Celannál azonban inkább mégis mindenképpen szemben áll a természetes nyelvvel, hiszen éppen a természetes nyelv korlátait feszegeti, a tradicionális jelentéseken és nyelvhasználaton kíván túllépni, de semmiképpen sem öncélú, önmagáért álló létezőként. A vers talán tényleg szemantikailag és szintaktikailag lebontja a nyelvet, hogy afféle néma ellenállássá préselje össze, hogy ezen formájában a köznyelvtől és a természetes nyelvtől leválasztott egyediség váljon általa felismerhetővé³⁶³ – azonban ez a redukált rendszer is tekinthető egyfajta *nyelvnek*, a nyelvet ezért, mint fogalmat nyilvánvalóan nem szünteti meg. Amennyiben pedig a cél a köznapival és a természetessel szembenálló egyedi költői megszólalás, úgy az egyedi költői szóösszetételek nyilvánvalóan hozzájárulnak a sajátos, csupán a celani

³⁶² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. uo.

³⁶³ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 203.

költészetre jellemző költői beszédmódhoz, a költői megszólalás egyfajta védjegyévé válva.

Amennyiben a természetes nyelv normál esetben egymástól távoli asszociációs rendszereket, szemantikai mezőket hordozó szavai, melyek adott esetben egymással ellentétes értelmet is hordozhatnak, teremtmény erővel és eredetiséggel bíró költői szóösszetételek keretében összeolvadnak, egymás mellé rendelődnek, úgy egyértelműen többé válnak korábbi önmaguknál, többet hordoznak magukban, mint az összetétel természetes nyelvből vett tagjainak pusztá összege. Ily módon talán nem feltétlenül érdemes a celani szóösszetételeket pusztán funkcionális nyelvészeti, szemantikai kategóriák szerint vizsgálni, hiszen jelentésük nem pusztán kompozicionális, hiszen ha feltételezzük, hogy mintegy önmagukban is költői egységként, egyszavas versekként is képesek viselkedni, akár olyan kimerítő elemzést is igényelhetnek, mint egy-egy teljes (vers)szöveg, mely tartalmazza őket. Nem feltétlenül érdemes őket *neologizmus*nak sem tekinteni abban az értelemben, hogy a természetes nyelv újításai lennének. Habár kimondásuk, leírásuk által nyilvánvalóan belépnek az emberi nyelvbe, melynek definíció szerint a köznapi és a költői beszédmód megnyilvánulásai is részét képezik, e két beszédmód sok esetben nem keveredik egymással, ebből kifolyólag Paul Celan összetett szavai is csak *vendégként*, átmeneti, talán egyszeri és megismételhetetlen entitásokként lépnek be a nyelvbe, de nem konvencionalizálódnak, mint az neologizmusok esetében egy idő után szokás. A költői szóösszetételek maguk is alapját képezik egy nyelvnek, mely talán a természetes nyelvvel szemben *ellennyelv*ként viselkedve képes addig érthetlenségként viselkedő dolgokat érthetővé tenni, közelebb lépni a transzcendenshez, mintegy szent szavakkal akár Istennel párbeszédet folytatni³⁶⁴. Amennyiben a költői szó az isteni szóhoz hasonlóan teremtmény erővel bír, úgy talán feltehetjük azt is,

³⁶⁴ Ugyancsak Ph. L-Labarthe írja le azt az elképzelést, hogy Celan talán Istennel / „az egészen másik”-kal, azaz a transzcendenssel folytatott párbeszédként gondolta el a költészetet. Lásd: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 212.

hogy az Istennel / a transzcendenssel folytatott párbeszéd keretében a tisztán költői módon létező összetett, önmaguk pusztá alakjánál és az összetétel tagjaiként szolgáló elemeknél szükségszerűen többet hordozó szavak immár részei e párbeszédnek – a transzcendens és a költő közös szavai, amelyek az őket olvasó és befogadó szubjektumhoz mindenképpen közelebb hozzák a transzcendenst magát.

Amennyiben pedig materializálódó világunkból már annyira eltűnt a transzcendensben, a tapasztalható világon túli metafizikai világ létezésébe vetett hit, hogy már szinte maga a transzcendens fogalma is megszűnni látszik, úgy a költői szó a transzcendens helyébe lépve maga válik a szenzibilis ember számára transzcendenssé, mely addig ismeretlen, sőt, korábban talán nem is létező tartalmakat megteremteni és hordozni képes, tanúsítva az emberi létezést – mindenén túl, csupasz önmagában állva a pusztá emberi létezésért és annak egyik magasabb szintű megnyilvánulási formájáért, a művészetért és a költészetért.

UTÓSZÓ

Dolgozatunk azzal az igénnyel lépett fel, hogy ha nem is teljes egészében, de legalább részben *megértsen* valamit Paul Celan, a XX. századi európai líra egyik legtöbbet elemzett, ugyanakkor talán legnehezebben értelmezhető költőjének életművéből.

Hogy e megértési folyamat természeténél fogva aligha járhatott száz százalékos sikerrel, felesleges tagadnunk. Nézzük azonban, melyek azok a részeredmények, amelyek napvilágra kerülte miatt vizsgálódásunk talán megérte a fáradságot.

Celan paradigmaticus líraelméleti esszéjét, a *Meridiánt* kevésbé a recepció irányából, mint inkább a szöveg szoros olvasása felől igyekeztünk művészetelméleti manifesztumként értelmezni, s mint ilyen, erős párhuzamok mutathatók ki belőle a hermeneutikai gondolkodással. Itt talán nem csupán Heidegger vagy más német gondolkodók Celanra gyakorolt hatásáról van szó, inkább valami olyasmiről, hogy a szerző esszéisztikájában és lírája egyes darabjaiban is *hermeneutikát*, megértéelméletet művelt anélkül, hogy erre konzisztens, összefüggő filozófiai rendszert dolgozott volna ki.

Vizsgálatra került a Holokauszt traumája mint lehetséges esztétikumképző tényező Celan líráján belül, ugyanakkor igyekeztünk az életműben végig meghúzódó zsidó identitás problematikáját is felvázolni, lehetséges válaszokat adva a felvetődő kérdésekre. Miként az talán Celan számára is világos volt, Auschwitz után már semmiképpen sem jelentheti a zsidó identitás ugyanazt, mint korábban, és elsősorban az elszenvedett történelmi trauma az, mely identitásképző tényezővé lép elő. Talán még azon állítás is megkockáztatható, hogy Celan lírájától még az egyetemes zsidóság gondolata sem áll egészen távol, hiszen verseiben végig ott van a mások helyett való beszéd intenciója, illetve a háború borzalmainak

hangsúlyozottan nem csupán zsidó nemzetiségű, identitású emberek voltak, hanem voltaképpen az egész európai kultúra alapjaiban roppant meg.

Az *Atemkristall* ciklus verseinek szövegközeli, ugyancsak kevésbé a recepciótörténet alapján való értelmezése kapcsán világossá válhatott számunkra, hogy miként az a *Meridián*ban is megfogalmazásra kerül, Celan számára a líra elsődleges esztétikumképző tényezője a *dialogicitás*, a vers pedig természeténél fogva, mintegy palackpostaként egy mindenkori másik felé tart, s adott esetben maga válik *én* és *te* találkozásának médiumává, helyévé, a sikeres kommunikáció bizonyos körülmények között egyetlen lehetséges eszközévé.

A *dialogicitással*, a vers párbeszéd-természetével szoros összefüggésben áll a medialitás, a közvetítettség-közvetlenség problémaköre. A szerző verseiben példákat keresve azt igyekeztünk vizsgálni, milyen médiumokra történő utalások fordulnak elő Celan hermetikus lírájában, illetve ezekből milyen következtetéseket lehet levonni a szerző medialitás-szemléletéről, médiumokhoz való viszonyáról, már amennyiben egyáltalán lehetséges egy ilyen egyértelmű medialitás-szemlélet körvonalazása a celani életművön belül. A médium és a medialitás fogalmának lehető legtágabb definícióját használtuk, részint Marshall McLuhan, részint Kittler nyomán haladva. A dolgozat vizsgálta többek között Celan lehetséges nyelvhez, íráshoz / irodalmi szöveghez, zenéhez, optikai és elektronikus médiumokhoz való lehetséges viszonyát, ezek alapján fenntartva egy olyan elméleti hipotézist, mely szerint a szerző költészetének végcélja nem más, mint az emberi nyelvet, a sokszoros közvetítettséget meghaladva, azon mintegy túllépve eljutni egy magasabb rendű, adott esetben közvetlenként, vagy legalábbis a közvetlenség illúziójaként értelmezhető kifejezési formához.

Paul Celan kései költészetében egyre inkább megfigyelhető egyfajta redukált esztétizmus, mely többek között azzal magyarázható, hogy Auschwitz tragédiája után minden, így a művészet is radikális átértelmezésre, újragondolásra szorul. A költő azonban még ilyen körülmények között, kortársa, Ingeborg Bachmann kifejezésével élve

komor ég alatt sem mond le a szépségről, igaz, ebben az esetben a fogalom már valami egészen mást jelent. Felfüggesztődni nem függesztődik fel, az esztétika talán még Celan kései lírájában sem csap át egészen anti-esztétikába, azonban mindenképpen redukálódik, szinte visszavonva önmagát, miként azt a *Fadensonnen*, az *Im Schlangenwagen* és az *Ein Dröhnen* kezdetű paradigmatis versek (újra)olvasása által is megvilágítani látszik. Mindez ellentmond Adorno azon sokat vitatott állásfoglalásának, mely szerint Auschwitz után immár barbárság lenne egyáltalán verset írni.

Túl a redukált esztétikán, Celan legkésőbbi alkotói korszakában, egyes nem sokkal a szerző öngyilkossága előtt keletkezett szövegek immár az értelmezhetetlenség határán lebegnek, illetve nyíltan az örület, a delírium jeleit mutatják. Eredményesen talán csak a trauma nyomán bekövetkezett örület felől olvashatók, s immár sokkalta radikálisabban viselkednek, mint a redukált esztétikával, vagy akár közvetlenség illúziójával jellemezhető szövegek. Megdöbbentő képeik, bizarr beszédmódjuk által legtalálébban talán az *örület esztétikája* kifejezéssel illethető a bennük jelenlévő esztétikum, illetve önmagukat a neutrum, a semleges tér határára helyezik el – oda, ahonnan még ugyan megfogalmazódhat a visszatérés, az újra valamivé válás vágya, ám ahonnan talán már nem lehetséges a visszatérés, a szövegek pedig immár önmagukat kísérlik meg felszámolni.

Függelékyszerűen, mintegy járulékosan vizsgáltuk Paul Celan szokatlan szóösszetételeit, az életmű mintegy szó szintű keresztmetszetét adva. Ennek nyomán megállapítható, hogy a költő neologizmusai költészetének egyik fő szövegszervező elveként működnek, továbbá önmagukban álló szemantikai egységekként, kvázi mikro-versekként, egyszavas versekként is értelmezhetők, nem csupán nagyobb kohéziós egységek részeként. Igaz lehet ez főleg a kései Celan-líra minimalista poétikájára, ahol a versek többségében már csupán néhány szóból állnak, a közöttük fennálló szintaktikai összefüggések pedig nem minden esetben egyértelműek, ugyanakkor bizonyos elő- és utótagok motívumszerűen visszatérnek az

életműben. E jelentéstömörítő szóösszetételek itt már nem csupán N + N-típusú, az összetétel alkotóelemeiből levezethető, kompozicionális jelentéssel bíró nyelvi egységek, és nem is csupán végletesen redukált, ugyanakkor komplex metaforák. Sokkal inkább egy, a mindennapi nyelvet egyre inkább leromboló / meghaladó, rajta túlmutató, önálló költői nyelv originális szavai, így az életmű szó szintű keresztmetszete egyfajta Celan-szótárként, a költő standard német nyelvtől egyre inkább elszakadó, saját nyelvének szótáraként is értelmezhető.

A vizsgálódás kevésbé a művek recepciótörténetére vagy az életmű kapcsán már ismert filológiai tényeken alapult, semmint inkább a szövegközeli olvasásra, adott esetben bizonyos művek valamely elméleti szempontrendszer felőli újraolvasására tettünk kísérletet. Egyes ismert versek, mint például a *Todesfuge*, vagy a kései darabok közül a *Fadensonnen*, az *Im Schlangenwagen* vagy az *Ein Dröhnen* kezdetű versek többször, több fejezetben is elemzésre kerültek, más-más szempontból. E szempontok, fejezeteken átnyúló újraolvasások talán hozzájárulhatnak mind az egyes kiemeltnek bizonyuló szövegek, mind pedig az egész életmű mélyebb, alaposabb megértéséhez. A szövegközeli olvasatok preferenciája mellett természetesen nem volt megkerülhető sem a kontextus, nevezetesen Auschwitz traumája, valamint talán áttételesen a háború utáni német líra sajátosságai, sem pedig az igencsak kiterjedt recepció. Munkánk inkább a mérsékeltebb német és angolszász, s kevésbé a kissé talán radikálisabb francia értelmezők megállapításaira igyekezett támaszkodni. Lévén szó magyar nyelven írott dolgozatról, nem kerülhettük meg a magyar recepciót sem – a dolgozat részfejezetei nagyban támaszkodtak Bacsó Béla, Kiss Noémi, valamint a frissebb értelmezők közül Bartók Imre Celan-monográfiáira és kisebb tanulmányaira, Schein Gábor e témakörben írott esszéire, a szóösszetételek vizsgálatánál Danyi Magdolna kifejezetten Celan költészetének ezen aspektusával foglalkozó, jóllehet, sokkal inkább nyelvészeti eszközökkel vizsgálódó tanulmánykötetére, valamint Szűcs Terézia Holokauszt-irodalomról írott doktori értekezésének első fejezetére.

Az említett értelmezők mellett, aki talán a legnagyobb hatást gyakorolta a dolgozat szemléletmódjára, és akinek meglátásaival vizsgálódásunk a végén is leginkább is egyetérteni látszik, mindenképpen Hans-Georg Gadamer, Celan talán legnagyobb hatású német értelmezője. Szemléletünk elsősorban akarva-akaratlanul is sokkal inkább volt *hermeneutikai* a szó minden értelmében, okvetlenül a szövegközeli interpretáció primátusára, s kevésbé a recepciótörténeti vagy filológiai tényekre helyezve a hangsúlyt. Nem tagadhatjuk persze azt sem, hogy helyenként a dekonstrukció szemlélete és eszköztára, illetve Derrida ugyancsak paradigmatis Celan-olvasatai is megkerülhetetlenné váltak, csak úgy, mint a biográfiai vagy filológiai tények, példának okáért Celan és Heideggerrel vagy Benn-nel folytatott implicit párbeszédének vizsgálatakor, valamint az örület felől olvasható versek olvasásának esetében.

Ami az eredményt illeti, bármennyire is a teljességre törekedtünk, bármennyire is igyekeztünk a lehető legtöbb aspektusból vizsgálni a celani életművet, az eredmény szükségszerűen töredékes, és csupán apró darabként járulhat hozzá a kiterjedt, már-már szinte követhetetlen Celan-recepcióhoz. Eredményünk várható töredékességével már a dolgozat elején számolnunk kellett, ám amennyiben valamennyit mégis sikerült *megértenünk*, pontosabban az eddig rendelkezésre álló ismeretekhez képest jobban, mélyebben *megértenünk* Paul Celan kriptikus, olykor mindenfajta értelmezésnek ellenálló szövegvilágaiból, úgy még töredékes eredményeinket is értelmezhetjük sikerként. Celant *olvasni* – végtelen, lezáratlan és lezárhatatlan folyamat, melynek legfeljebb állomásai léteznek. E hét nagyobb részfejezetből összeálló dolgozat sem kíván több lenni, mint a Celan-olvasás immár több mint negyven éve tartó és számos nyelven megnyilvánuló folyamatának egy apró állomása, mely talán néhány későbbi értelmezőnek is támpontokat adhat az életmű további elmélyült olvasásához.

Paul Celan életrajza

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó házaspár, Fritzi (Friderika) és Leo Antschel egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Bukovinában, Csernovicban, mely előbb Czernowitz néven az épp akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Cernauti néven Romániához, végül a Szovjetunióhoz tartozott. Celan már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke hatott rá erősen. Hatéves korában német nyelvű általános iskolába írták szülei, majd a Safah Ivriah héber nyelvű iskolában tanult, 1933-ban csatlakozott egy antifasiszta ifjúsági mozgalomhoz.

1938-ban kezdte felsőfokú tanulmányait, Párizsban orvostudományt, a Czernowitzi Egyetemen újlatin filológiát tanult, nyelvtelhetsége korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tifuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek. A második világháború alatt Celan megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie a Holokauszot.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, 1944-ben Bukarestbe menekült, ahol folytatta a németnyelvű lírai költők életművének, például Geog Trakl és Rainer Maria Rilke verseinek tanulmányozását. Mivel szüleit a németek által előidézett háború és népirtás során veszítette el, anyanyelve pedig a német volt, a német és a zsidó identitás ellentmondása élete végéig kísértette, habár ahogyan sok közép-európai zsidó értelmiségi, Németországot elsősorban az írók és gondolkodók nemzetének tartotta a náciizmus ellenére.

Nevét először Paul Aurelre, majd román helyesírással Ancelre, végül ennek anagrammájaként a franciásan hangzó Celanra változtatta, s ezen a vezetéknéven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként

dolgozott egy könyvkiadónál. Romániából először Budapestre³⁶⁵, majd Bécsbe, végül 1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett, többek között itt ismerte meg későbbi 1951-ben feleségét, Gisèle Lestrangle grafikusművészt, akivel 1952-ben kötött házasságot. Celan felesége nem volt zsidó, francia nemesi család leszármazottjaként a nő szülei ellenezték lányuk egy nincstelen emigráns költővel kötött házasságát. A következő 19 évben a költő több mint 700 levelet írt feleségéhez. Két gyermekük született, az idősebb, Francois még csecsemőkorában meghalt, a házaspár kisebb gyermeke, Eric Celan a mai napig él. Gisèle Lestrangle és Celan levelezése többek között Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is kiadásra került. Celan levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is, akivel közös költői levelezésük 1997-ben került kiadásra, s mára nagyjából filológiai feloldozásra került. Gisèle Lestrangle valószínűleg arról is tudott, hogy Celannak hosszabb ideig viszonya volt Bachmannal, de ezt idővel látszólag elfogadta.

Celan költői hírnevét először Nyugat-Németországban alapozta meg, első versei már az 1940-es évek végén megjelentek különböző folyóiratokban, de a sikert második, *Mohn und Gedächtnis – Mák és emlékezet* című kötete hozta meg neki, mely tartalmazza a szerző talán legismertebb versét, a Halálfügát, amely Celant a Holokauszt egyik legfontosabb költőjévé tette.

A költő számos barátja, például René Char és Nelly Sachs érezték a restrikciókat, amelyek zsidó identitásuk alapján érintették őket, és a történelmi nyomást, amit a Holokauszt maga jelképezett. Amikor Celan megkapta Bréma város díját a német irodalomért, a következőképpen nyilatkozott:

³⁶⁵ Érdekességként megemlíthető, hogy a költő ekkoriban valószínűleg egy egész hónapot töltött el Budapesten. Erre többek között Kiss Noémi doktori disszertációja hívja fel a figyelmet, Szabolcsi Miklós a szerző felé tett személyes közlése alapján.

Lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 45-49.

„Csupán egy dolog marad elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenére is. Ám meg kellett tapasztalnia saját válaszadási képtelenségét a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötétségén keresztül. De túlélte.”³⁶⁶

1963-ban megjelent, *Die Niemandrose – A senki rózsája* című kötete jelezte a szerző visszatérését az emberi szenvedés jelentés nélküli mivoltának témájához.

Mikor Claire Goll, az elhunyt költő, Yvan Goll özvegye egyes versei alapján plágiummal vádolta Celant, a költő idegösszeroppanást kapott. Bár Celan maga jó barátságot ápolt Gollal, s németre fordította néhány versét, még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak, hiába tisztázta magát a plágium vádja alól. Ezen kívül olyan szerzőktől fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, s már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. A Georg Büchner-díj átvételének alkalmából írta nevezetes esszéjét / előadását, a *Meridiánt*, mely voltaképpen a szerző költői programjának is tekinthető.³⁶⁷

1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt tagja volt, és a háború után pár évig tiltólistán szerepelt. Celan jól ismerte és sokra becsülte Heidegger munkáit, mind verseiben, mind pedig a *Meridiánban* számos utalást találhatunk Heidegger filozófiájára, azonban óriási traumaként érte, hogy a filozófus sosem kért bocsánatot a náci pártban vállalt aktív részvételéért. A találkozás után Heidegger így nyilatkozott a költőről: „Celan beteg. Reménytelenül.” A költő és a

³⁶⁶ Celan Brémai beszédét lásd: Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. Schein Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

³⁶⁷ Magyarul lásd: Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

filozófus ennek ellenére kölcsönösen megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celan a találkozás után írta meg *Todnauberg* című versét.

1969-ben Celan Izraelbe is ellátogatott. Személyes viszonya a judaizmust illetően végig komplikált volt, de verseiben kétségtelenül sok zsidó identitásra utaló motívum húzódik meg, sőt, 1965-ben, mikor depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt néhány rövidebb verset.

A Holokausztot azonban sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. Élete utolsó szakaszáról keveset tudni. Annyi bizonyos, hogy főleg fordítással foglalkozott, illetve sokat tanulmányozta Hölderlin munkáját. Ekkor már külön élt feleségétől, Gisèle Léstrange-tól és fiától is, akiken egy hiszterikus rohamában nem sokkal korábban emberölési kísérletet is elkövetett. Barátaival is egyre kevesebbet találkozott, élettere lényegében Párizs külvárosában lévő garzonlakására korlátozódott. A depresszió és egyéb mentális betegségek elhatalmasodtak rajta, kapcsolata a külvilággal lényegében megszűnt.

1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „*Indulj, Paul!*” A költőt Párizs külvárosában, a Thiais-i zsidó temetőben helyezték örök nyugalomra, ahol sírja a mai napig áll. Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-ban, több mint 15 évvel a halála után került kiadásra. Celan felesége, Gisèle Lestranger 1991-ben hunyt el.

Paul Celannal halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott Európa szerte és az Egyesült Államokban, verseit számtalan nyelvre fordították le. Kritikai recepciója főként német, angol és francia nyelven jelentős. Mái az irodalomtudományi érdeklődés középpontjában áll, a második világháború utáni líra, s talán az egész XX. század egyik legjelentősebb európai költőjeként tartják számon.

Paul Celan magyarországi recepciójának vázlatos áttekintése

Paul Celan Magyarországon már életében, az 1960-70-es években sem számított ismeretlen költőnek. Erről tanúskodnak azok az egészen korai tanulmányok, melyeket úgy gondolom, a szerző magyarországi hatástörténetének rövid ecsetelésekor mindenképpen érdemes megemlíteni.

Többek között Oravecz Imre³⁶⁸, a Celant maga is fordító költő volt az, aki már 1968-ban, a *Fadensonnen* című kötetről recenziót írt magyar nyelvterületen. E recenzió szerint Celan költői valósága nem tapasztalati úton, pusztán filozófiailag ragadható meg. A költő versbeszédének effajta nyelvi tapasztalata nem más, mint egyfajta metanyelvről, a nyelvről és a költészetről való költészet – ily módon talán az sem volna merész feltételezés, hogy Celan nem csupán paradigmaticus költőként, de egyes versei mélysége, elméleti felvetései folytán akár jelentős líraelméleti, nyelvfilozófiai gondolkodóként is kezelhető. Oravecz arra is kitér, hogy bár Celan neve nem ismeretlen Magyarországon (ez még hangsúlyozottan 1968-ban volt így), de az átlag magyar nyelvű olvasó nem nagyon tud mit kezdeni a szerző költészetével, a versek bonyolultsága, nehezen érthetősége miatt, a Celan-befogadás reneszánsza pedig még várat magára. Mára minden bizonnyal, a szerző halála után mintegy negyven évvel valamivel jobb a helyzet, azonban az talán még mindig kijelenthető, hogy főleg elemzők, irodalomtörténészek ismerik Celan költészetét és foglalkoznak vele, de a hatalmas mennyiségű kommentárirodalom ellenére az átlag magyar versolvasó közönség (ha egyáltalán szabad ezt a szót használni) számára a XX. század egyik legnagyobb hatású európai költője még mindig jórészt ismeretlen, bonyolult és megfoghatatlan.

³⁶⁸ ORAVECZ Imre, *Celan versvilága*, Nagyvilág, 1970/2, 292.

Komáromi Sándor³⁶⁹ volt az első szerző Magyarországon, aki részletesebben taglalta egy Oravecznél valamivel későbbi, 1976-os tanulmányában Celan költészetét és a róla akkoriban megjelent szakirodalmat. Mindössze hat évvel a szerző halála után már magyar nyelvű összefoglaló tanulmány született nem csupán lírájáról, hanem a róla szóló addig megjelent elemző szövegekről is – e tényről úgy gondolom, mindenképpen figyelemre méltó, ismerve a hetvenes évek magyar irodalmát és irodalomtörténet-írását. Komáromi szerint Celan költészetének kiindulópontja mindenképp a szervezett népirtások élményeinek látomásszerű drámaisága, az emberi élet szélsőségeinek tapasztalata, ugyanakkor Celan az a szerző, aki mintegy összegzi a szimbolista és az avantgárd hagyományt, áthidalva körülbelül száz év költészettörténetét – ez pedig megfelelni látszik azon elképzelésnek, mely szerint a celani líra egy specifikus alapélményből kiindulva, de annak általános jellegét is szem előtt tartva egyetemes, az egész emberiséggel kapcsolatban költői állításokat megfogalmazni tudó, újszerű költészetté emelkedik. Komáromi főleg német nyelven írott szakirodalmi munkák alapján elemzi a költő életművét és helyezi el Celant a kánonban, kiemelve az akkori magyarországi recepciótörténeti hiányosságokat, megemlítve, hogy Romániában ugyanakkor már 1976-ban, a szerző halála után mindössze hat évvel is igencsak jelentős Celan-recepció volt érzékelhető. Rámutat persze arra is, hogy mivel Paul Celan bukovinai születésű volt, tehát részben tulajdonképpen romániai költő is, hiába német anyanyelve és zsidó származása, a román nemzet számára mindenképpen jelentősebb szerzőnek tűnhet, mint Magyarország számára.

Egy 1966-os magyarul megjelent német irodalomtörténeti összefoglaló³⁷⁰ szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetít lírájában, és hiába a celani költészet hermetikussága, nehezen

³⁶⁹ KOMÁROMI Sándor, *Celan és a Celan-irodalom*, Helikon, 1976/2-3,393.

³⁷⁰ *Német irodalom a XX. Században*, szerk. VAJDA György Mihály, ford. KARDOS László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966, 416.

olvashatósága, az mégis a kor emberének élményvilágát fejezi ki, mely talán még a mai napig is aktuális. A világ zavarosnak és érthetetlennek bizonyul, miért is lenne hát elvárás, hogy a költészet első olvasásra érthető legyen? Tartalma, súlya, az általa közvetített érzés és élmény, ha a szó klasszikus értelmében nem is elsöre *érthető*, dekódolható, de ugyanakkor mindenképp *érezhető*.

Egy további tanulmány Lator Lászlónak³⁷¹, az első magyarul megjelent Celan-válogatáskötet fordítójának tollából való, immár 1980-ból. Úgy tűnik, Lator ambivalens módon viszonyul Celanhoz és a költő kánonban elfoglalt helyéhez, hiszen egyfelől jelentős költőnek aposztrofálja, másfelől viszont azt is élesen megjegyzi, hogy a szerző éppen olyan alkotó, aki az 1970-80-as években Európában elterjedt irodalomelméleti és nyelvészeti elméletek elképzeléseinek nagyon is megfelelt, ezért aztán elég gyorsan elnyerte megfelelő helyét a kortárs európai irodalom kánonában. Úgy tűnhet, Lator számára Celan költészetének elméleti jellege nem igazán soroltatik a szerző pozitív tulajdonságaihoz, s megjegyzi azt is, hogy Celan talán nem pusztán tehetségének és költői újításainak, hanem részben minden bizonnyal történelmi sorsának és az arra irányuló figyelemnek is köszönheti a neki tulajdonított irodalomtörténeti jelentőséget. Amennyiben rosszindulatúak akarunk lenni, ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Paul Celan úgymond „jó időben volt jó helyen”, egy megfelelő történelmi korszakban művelt olyan költészetet, amelyet az adott kor éppen kurrens elméleti irányzatai saját elképzeléseiknek megfelelően viszonylag könnyen a magukévá tettek és tudtak elemezni, ezáltal pedig mintegy legitimálni az irodalom tulajdonságairól akkoriban a fejüket az európai gondolkodásban felütő elképzeléseiket.

Danyi Magdolna³⁷² Celan szokatlan, a szerző költészettörténeti jelentőségéhez minden bizonnyal valamennyire hozzájáruló főnévi

³⁷¹ LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás 1980/10, 94.

³⁷² DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

szóösszetételeit a metafora halálának elképzelése ellenére metaforaként kezeli, és úgy gondolja, ezek a szóösszetételek a legújabb magyar líra versnyelvére is erős hatást gyakoroltak. Azon állítással, mely szerint a szerző jelentőségének egyik oka költői nyelvi újításai, azon belül is a szavak erejének tulajdonított kiemelt szerep, az új, egészen addig nem létező szavak, szóösszetételek nyilvánvalóan tekinthetők egy olyan a korábban létező elemekből táplálkozó, de megnyilvánulásaiban új költői nyelv építőköveinek, mely az ismert emberi nyelvek szemantikai korlátain túljutva olyan tartalmak közvetítésére lesznek alkalmasak, melyek addig kifejezhetetlennek bizonyultak. A rövid, hermetikus versszövegek ily módon mintha terjedelmüknél fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszák Mihályt megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János³⁷³ is kísérletet tett. Szász tanulmánya főleg a két alkotó történelmi helyzetében talál rokonságot, sokkal kevésbé nyelvi magatartásformáikban, hiszen Radnóti legtöbb verse viszonylag könnyen dekódolható, korabeli magyar hagyományokat követő mű, míg Celan kései lírájában már többé-kevésbé hermetikus költő. Szász is kiemeli, hogy Celan lírája az európai irodalom történetében sem a Holokauszt szempontjából, sem általában véve nem kerülhető meg, szintén alátámasztva azon elképzelést, hogy bár a celani költészet egyik alapélménye a Holokauszt, Celan maga mégsem csak a Holokauszt költője, sokkal inkább az egész emberiség elembertelendésének krónikása.

Ami a Magyarországon teljes könyvnyi terjedelmű elemzéseket illeti, az első magyar nyelvű Celan-könyv a fent említett Danyi Magdolna tollából való, habár a kötet maga Újvidéken, az akkori Jugoszláviában jelent meg. Az első ismertebb, Magyarországon publikált, könyvnyi Celan-elemzés

³⁷³ SZÁSZ János, *Celan és Radnóti*, in uő, *A fennmaradás esélyei*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 242-250.

azonban Bacsó Béla tollából való, s 1996-ban látott napvilágot.³⁷⁴ Bacsó rövid Celan-könyve alapján véve nem monográfia, sokkal inkább tanulmánykötet, mely főként a hermeneutikai tradíció felől közelíti meg a költő munkásságát, habár foglalkozik vele a Holokauszt és a zsidó identitás szempontjából is, s főleg külföldi, német nyelven megjelent szakirodalmi tételekre hivatkozik. A kötet alapvetései helyenként sokkal inkább esztétikai-filozófia, semmint irodalomtudományi alapokon nyugszanak.

A második jelentősebb Celan-monográfia 2003-ban jelent meg, Kiss Noémi irodalomtörténész doktori disszertációjának könyvalakjában.³⁷⁵ Kiss főként a helyek, földrajzi nevek előfordulásával, a topográfiai utalásokkal foglalkozik Celan költészetében, illetve a 2000-es évek elejéig igyekszik összefoglalni a költő magyarországi recepcióját és fordítástörténetét, rámutatva a német és a magyar irodalmi hagyomány közötti eltérésekre, a befogadás nyelvi különbségeire, valamint Celan és bizonyos magyar költők, példának okáért a szerzőt fordító Lator László, Marno János, Oravecz Imre vagy Schein Gábor esetleges közös szellemi kötődéseire.

A harmadik nemrégiben megjelent Celan-könyv Bartók Imre esztéta munkája.³⁷⁶ Bartók kötete tulajdonképpem tíz, különböző tematikájú tanulmányból összeállított gyűjtemény, melyben a szerző foglalkozik többek között Celan nyelvszemléletével, költészetének teológiai vonatkozásaival, a tanúsítás, az (alvilágba való) alászállás, a szó, illetve a tanulás motívumaival. Számos, egymástól meglehetősen eltérő szempontból, ezáltal pedig széles perspektívából elemzi Celan munkásságát, ugyanakkor a kötet tanulmányai figyelemre méltó módon mégis egységes egésszé rendeződnek össze. Bartók szintén a hermeneutikai

³⁷⁴ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

³⁷⁵ KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

³⁷⁶ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

tradíció felől olvassa Celant, főként szövegközeli interpretációkra, s az esetek többségében csupán másodsorban a szakirodalomra támaszkodva.

A magyar Celan-recepció nem elméleti, ám jelentékeny szépirodalmi megnyilvánulása volt Lator László 1980-ban megjelent fordításkötete, mely az első publikált, válogatott Celan-verseket tartalmazó gyűjtemény volt a Celan magyar befogadástörténetében. Lator fordításai a klasszikus, Nyugatos-Újholdas hagyományokat követve viszonylag szövegűen, ugyanakkor versszerűen és a magyar irodalmi hagyományokba illeszkedő módon szólaltatták meg Celan költészetét, épp ezért talán mai napig ez a kötet magyarul a legjobb Celan-válogatás.³⁷⁷ Ezt jóval később, 1996-ban követte Marno János sokat vitatott fordításkötete³⁷⁸, melyben a fordítások töredékessége, olvasásidegensége, ugyanakkor nem egyszer átköltés, adaptáció jellege, az eredeti szövegektől való kisebb-nagyobb eltérések kiváltották bizonyos kritikusok rosszallását³⁷⁹, habár a kötet elismerő bírálatokat is kapott, lévén sokak szerint Celan költészete, főként kései, hermetikus lírája maga is töredékes, nehezen érthető és olvasásidegen, a fordítások pedig csak ezt a hatást voltak hivatottak magyar nyelven is tükrözni.³⁸⁰

³⁷⁷ Paul CELAN, *Halálfüga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

³⁷⁸ Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

³⁷⁹ Vö. TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60-69.

³⁸⁰ Jelen tanulmány szerzője saját szerény Celan-fordítói és értelmezői tevékenységére, valamint annak kritikai fogadtatására szakmai etikai okoknál fogva nem tér ki még az említés szintjén sem. A disszertáció főszövegében a szerző az esetek többségében csak akkor idézi Paul Celan elemzett verseit a saját fordításban, ha azokból más publikált magyar fordítás nem állt rendelkezésre, vagy pedig a korábban megjelent fordítás tartalmi szempontból annyira eltér az eredeti német szövegtől, hogy annak idézése a szövegközeli olvasatok létrehozása szempontjából zavaró lett volna. Mindazonáltal megjegyzendő, hogy a magyar recepció fontosabb állomásainak vázlatos áttekintésének egyfajta függelékyszerű közlésén túl jelen tanulmány nem tekinti feladatának a magyar nyelvre eddig átültetett Celan-versek fordításkritikai értékelését.

SUMMARY

”There are still songs to sing beyond humankind”

The Poetry and Poetical Aesthetics of Paul Celan

The main aim of the present thesis is to *understand* something from its topic, Paul Celan’s poetry, as far as possible, in the hermeneutical sense of the word.

The work is divided into seven larger chapters that are in close dialogue with each other, yet they make an attempt to approach Celan’s lifework from different aspects. Our conceptual ambit is first and foremost aesthetical, that is we try to investigate the possible ideals of beauty in the interpreted works, and this examination of broad spectrum inevitably opens up other possibilities of interpretation for the reader.

The first chapter of the thesis interprets Paul Celan’s well-known and many times interpreted speech entitled *The Meridian* as a manifest of art theory, the milestone of a very complex, yet graspable theory of poetry. However, the goal of the chapter is not first and foremost the interpretation of the speech in the mirror of its reception history, it rather tries to analyse the final version of *The Meridian* with the methods of close reading. Besides, naturally we necessarily consider the implicit dialogue of the work with for example the complex philosophical system of Martin Heidegger or the also paradigmatic essay entitled *Problems of Poetry* by Gottfried Benn, or with the aesthetics of Osip Mandelstam. Since very few theoretical writings remained from Paul Celan, the implicitly conceived aesthetical conceptions in Paul Celan poetry must be investigated

through the close reading of the most important remained essay by the author.

The second larger unit deals with the trauma of the Holocaust and its possible aesthetical factors within Paul Celan's poetic work, beginning with the attempt to interpret early works like *Todesfuge* or *Tenebrae*, and later turning to poems that resist interpretation, yet they seem to be readable from the question of the trauma of the Holocaust and the problems of Jewish identity. Beside trauma as an aesthetical factor, the other main topic of the chapter is to clear up the contradictions of Jewish identity, to which Celan had a very unclear and maybe completely unclearable relationship. The question "*What does it mean to be a Jew after Auschwitz?*" has no evident answer, but it is certain that identity is already defined from the direction of the suffered trauma and the historical tragedy, and in Celan's poetry the intention of preserving the memory of dead, the speech for / instead of them and the intention of the testimony for them is definitely conceived.

The third unit of the dissertation makes an attempt to interpret the poem cycle entitled *Atemkristall (Breath-crystal)* as one of the most prominent piece of Celan's oeuvre with the methods of close reading, following the way of Hans-Georg Gadamer who, as it is testified by his famous commentary, believed that these 21 poems by Celan can be successfully interpreted without any deeper scientific knowledge and methods. The short, textual analyses do their best to concentrate on the texts of the poems themselves, certainly considering the inevitable facts of the reception history or even making a dialogue with Gadamer's readings and other interpretations. Our starting point is that the 21 poems chained into each other creating a synthetic whole, and at the same time interpretable texts in themselves are

organised by the aesthetical factor of *dialogicity*, the dialogue with the eternal Other, communication, or at least the permanent desire of communication between the figures of the always undefined lyrical *you* and lyrical *me* that is present in all the 21 poems of the cycle.

The fourth unit, with a close relationship with the *aesthetics of dialogicity*, examines the medial aspects of Paul Celan's poetry, the problems of mediality and immediacy. In the works of the poet, mainly in the late poetry of Celan the phenomenon of the linguistic scepticism more and more definitely appears; at the same time, in parallel with this tendency Celan makes efforts to destroy, or at least decrease multiple mediality, and to create the illusion of immediacy through the creation of a poetic language that is beyond the language of everyday. Immediacy is evidently unreachable, since human world and culture is multiple times mediated due to its nature, and media are indispensable means of mediation, since perhaps even the message itself is not possible without some kind of carrier. Nevertheless, Celan's late poems enclosing in themselves, creating their own poetic reality are perhaps able to create the *illusion of immediacy* by seemingly withdrawing themselves from the world, they resign from any type of mediation, and only *stand* in an imaginary place, lacking the aspects of time and space.

The next chapter examines the possible *reduced aesthetics* of Celan's lifework, in the mirror of the late poems entitled *Fadensonnen*, *Im Schlangenwagen* and *Ein Dröhnen*. After Auschwitz, just like everything in art and in the world, the concept of beauty also seems to be redefined. Celan's late poetry placing itself on the borderline of *horror* (*Grauen*) and *beauty* (*Schönheit*) completely reconceives the possible conceptions of beauty, and even if it does not eliminate *beauty* from poetry, lets this concept appear only in a very

much reduced form, and this *reduced aesthetics* is an important characteristic of Paul Celan's oeuvre that deserves impartial attention from the part of readers.

The sixth chapter of the work makes an attempt to interpret a few late poems by Celan published not long before the poet's suicide in 1970. It is not a neglectable fact that at this time Celan was already suffering from serious mental illness, and even if we cannot reduce our readings to interpretations based on biographical data, the many times grotesque, nightmare-like, sometimes nearly uninterpretable images organising the poems can perhaps be interpreted from the point of view of madness / delirium. This specific text-organising factor may give a characteristic, bizarre type of beauty to the texts. These late works by Celan by the *aesthetics of madness* leads their readers to more and more insecure and ominous poetic spaces – to the space of the *neutrum*, where everything is questioned, and everything withdraws itself from the world. In the examined poems we can observe a strong tendency according to which the texts intend to cease each type of meaning and content – paradoxically, as if the poetic texts tried to cease themselves. The artwork at this level does not carries any message or mediates anything, and does not even intend to create the illusion of immediacy – turning against itself the artwork resigns from the creation of any kind of reference, and withdraws to a place to which the reader is not able to follow it.

The seventh, last chapter is attached to the previous six units of the dissertation as appendices, as a kind of Celan-dictionary, dealing with the unusual compound words created by Paul Celan, making an attempt to select the neologisms that are the most characteristic of the author's poetic lifework from each period of Celan's oeuvre, presenting a word-level cross-section of the author's poetry. In the examination

of the compound words our starting point is that they cannot only be interpreted as unusual metaphors within the given poems or as N + N-type neologisms of compositional semantic content in the linguistic sense of the word, but, naturally considering the lyrical context and the characteristics of Celan's poetics, they may be interpreted as independent semantic units, or even as poems consisting only one single word. As the majority of interpreters seem to agree, the basic unit of Celan's (mainly late, hermetic) poetics is evidently the *word*, and not the syntagm or the sentence, since the majority of Celan's late poetic works consist of only a few words, and the syntactical and grammatical relations between these words are not always evident, enriching the possibilities of interpretation. Within the use of language basically built up from words, not larger linguistic units, the unusual compound words have significance, and these neologisms that can be read as a type of trademark of Celan's poetry may sometimes raise to the level of the cardinal elements and aesthetical factors within certain poems.

Since our approach is basically hermeneutical, the thesis must consider the fact that that interpretation and understanding as such, and the reading of poetry within it are unclosed and uncloseable processes. In the case of Paul Celan's lifework that strongly resists any kind of understanding, this statement can especially be true, that is why we have to accept the fragmentary and unclosed character of our results. Interpretation cannot consider itself to be finite or finished; therefore, we had better look at the analyses as parts of a process of understanding, rather than considering them some final, completely crystalised results of interpretation that cannot be written on.

ZUSAMMENFASSUNG

„Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“

Die Dichtung und Lyrikästhetik von Paul Celan

Die primäre Zielsetzung der Doktorarbeit, die in Vorbedreitung ist, ist, dass sie aus ihrem Thema – aus Paul Celans Dichtung – aus möglichst vielen Aspekten untersuchend im hermeneutischen Sinne des Wortes etwas zu verstehen versucht.

Die Arbeit wird sich voraussichtlich in sieben größere Einheiten, Teilkapitel teilen, die miteinander in einem engen Zusammenhang, im Dialog sind, die sich jedoch aus je einem anderen Gesichtspunkt dem Lebenswerk von Paul Celan nähern. Unser Fragehorizont ist vor allem ästhetisch, also bemühen wir uns in den untersuchten Werken das vorhandene Schönheitsideal, die ästhetikbildenden Faktoren zu untersuchen und zu durchforschen, eine Untersuchung mit einem breiten Spektrum eröffnet aber unvermeidlich andere Interpretierungsmöglichkeiten vor dem Leser.

Das erste Kapitel der Arbeit versucht Paul Celans gut bekannte und bereits viel analysierte Rede, das Meridian als ein kunsttheoretisches Manifest, als ein komplexes, gleichzeitig aber als der Eckstein einer mehr oder weniger umgrenzbaren Lyriktheorie zu deuten, in erster Linie nicht durch die Rezeptionsgeschichte, viel eher durch das textnahe Lesender endgültigen Fassung der Rede. Sie hält allesdings unvermeidbar den impliziten Dialog vor Augen, den der Text zum Beispiel mit Heideggers komplexem philosophischen System, mit Gottfried Benns ebenfalls paradigmatischem Essay – *den Lyrikproblemen* – oder gerade mit Osip Mandelstams Essayistik zu

führen versucht. Da von Celan wenige theoretische Schriften übriggeblieben sind, bringt uns zur Durchforschung der sich in der Dichtung des Autors auf implizite Weise formulierenden ästhetischen Vorstellungen und zum Erfolg der Forschung unbedingt näher, wenn wir den Leseprozess mit der Auslegung des markantesten von den wenigen übriggebliebenen Celan-Essays beginnen.

Die zweite größere Einheit versucht das Trauma vom Holocaust, als möglichen ästhetikbildenden Faktor innerhalb von Celans Lyrik zu lesen, angefangen mit dem Versuch der Deutung der so frühen Werke, wie die Todesfuge oder das Tenebrae, später übergehend zu den der Auslegung viel mehr widerstehenden, aber vom Problemkreis des Traumas des Holocausts und der jüdischen Identität her auf jeden Fall lesbaren Gedichten. Neben dem Trauma als ästhetikbildendem Faktor ist das andere große Ziel des Kapitels, dass es versucht, die in Celans Dichtung bis ans Ende vorhandenen Widersprüche der jüdischen Identität zu klären, zu der sich der Autor bis zum Ende seines Lebens auf ungeklärte und vielleicht in seiner Gänze unklärbare Weise verhalten hat. „Was kann bedeuten, nach Auschwitz ein Jude zu sein?“, ist eine Frage, auf die sich auf keinen Fall eine eindeutige Antwort geben lässt, das ist aber sicher, dass die Identität immer mehr vom erlittenen Trauma, von der historischen Tragödie her zu bestimmen ist, bzw. dass sich in Celans Dichtung auf markante Weise die Erinnerung an die Toten, die Zeugenschaft für sie und die Intention der Rede mit/statt ihnen offenbart.

Die dritte große Teileinheit der Arbeit wünscht die textnahe Lesung der einundzwanzig Gedichte vom Gedichtszyklus Atemkristall, als hervorragendes Stück des Lebenswerks von Celan, all das der Spur Gadammers verfolgend, der – wie sein namhafter Kommentar davon zeugt – daran glaubte, dass diese einundzwanzig

Gedichte von Celan ohne jede Hintergrundkenntnis und Anmerkungsapparat erfolgreich zu lesen sind. Die textnahen, kurzen Analysen versuchen sich auch in erster Linie auf die Gedichtstexte selbst zu konzentrieren, natürlich in Hinsicht der Rezeptionsgeschichte an manchen Stellen auf unumgehbare Weise entweder mit Gadamer oder mit anderen Interpretatoren einen Dialog führend. Nach unserem Ausgangspunkt ist die Dialogizität der primäre ästhetikbildende Faktor und das textkonstruierende Prinzip der einundzwanzig sich aneinander anschließenden, eine synthetische Einheit bildenden, zugleich aber auch selbstständig interpretierbaren Gedichtstexte, d.h. der mit dem jeweils anderen geführte Dialog, die Kommunikation, oder wenigstens deren durch alles durchbrechender Wunsch, der sich durch die ständig vorhandene, aber natürlich als Ganzes unbestimmbare Form des lyrischen Ich und des lyrischen Du offenbart.

Das vierte Kapitel untersucht im engen Zusammenhang mit der Ästhetik der Dialogizität die medialen Aspekte der Dichtung Celans, den Problemkreis der Vermitteltheit – Unmittelbarkeit. In den Gedichten des Dichters, vor allem in seiner späten Lyrik erscheint die sprachliche Skepsis immer stärker, das völlige Misstrauen gegenüber der Vermittlungsfähigkeit der Sprache und im Allgemeinen der Medien, gleichzeitig die entschlossene Bemühung um die Zerstörung der vielfachen Medialität, aber wenigstens um deren Verminderung, um das Erreichen der Unmittelbarkeit durch den dichterischen, den über der Alltagssprache stehenden Sprachgebrauch. Die Unmittelbarkeit kann offenbar nicht erreicht werden, die menschliche Welt und Kultur sind ja durch ihre Lebensweise mehrfach vermittelt, die Medien sind unerlässliche Mittel dieser Vermittlung, ohne Träger ist ja vielleicht keine Nachricht vorstellbar. Trotzdem können Celans in

sich schließende, ihre eigene Wirklichkeit schaffende Gedichte doch zur Erschaffung der Illusion der Unmittelbarkeit dadurch fähig sein, dass sie sich selbst beinahe zurückziehend scheinbar auf die Absicht jeglicher Vermittlung verzichten, und nur in sich selbst, in einem Zeit und Raum entbehrenden Ort stehen.

Das nächste Kapitel bemüht sich, die mögliche reduzierte Ästhetik der späten Lyrik des Dichters zu untersuchen, im Spiegel der Gedichte Fadensonnen, Im Schlangenzug, sowie Ein Dröhnen. Nach Auschwitz scheint, wie alles in der Kunst und in der Welt, auch der Begriff Schönheit eine andere Bedeutung zu bekommen. Celans sich an die Grenze des Grauens und der Schönheit stellende späte Lyrik denkt in vollem Maße den möglichen Begriff der Schönheit neu, und wenn er auch diesen Begriff aus der Dichtung nicht völlig hinausführt, erlaubt dies aber auf jeden Fall nur in einer stark bloßgemachten, reduzierten Form zu erscheinen, diese reduzierte Ästhetik ist ein solches Charakteristikum des Lebenswerks Celans, das die unbefangene Aufmerksamkeit der Leser wert ist.

Die sechste, vorletzte Einheit der Arbeit versucht einige von Celans letzten, erst nach seinem Tod veröffentlichten, kurz vor dem Selbstmord des Dichters im Jahre 1970 geschriebenen Gedichte auszulegen. Der Faktor, dass Celan zu dieser Zeit bereits an schweren mentalen Krankheiten gelitten hat, kann nicht außer Acht gelassen werden, und auch wenn wir unsere Lesungen nicht bloß auf biographischer Grundlage basierende Interpretierungen reduzieren können, kann der Wahnsinn/ das Delirium als textkonstruierendes Element zum Lesen der an mehreren Stellen aus grotesken, alpdruckartigen teilweise aus fast undeutbaren Bildern aufgebauten Gedichte einen Stützpunkt geben, den Texten eine eigenartige bizarre Ästhetik verleihend. Diese späten Werke von Celan führen die Leser

durch die Ästhetik des Wahnsinns in immer unsicherere, unheilverkündende dichterische Räume – in den Raum des Neutrums –, wo alles fragwürdig gemacht wird, und wo sich alles zurückzieht. In den untersuchten Gedichten ist eine starke Tendenz zu beobachten, nach der sie sich um die Liquidierung von jedem Sinn bemühen, auf paradoxe Weise sogar um die Selbstliquidierung des dichterischen Textes. Das Werk teilt hier überhaupt nichts mehr mit und vermittelt nichts, es beabsichtigt nicht einmal die Illusion der Unmittelbarkeit zu schaffen – verzichtet sich gegen sich wendend auf die Möglichkeit jeglicher Referenz, und es zieht sich dorthin zurück, wohin ihm nicht einmal der Leser folgen kann.

Das letzte, siebte Kapitel schließt sich wie ein Anhang an die früheren sechs Einheiten der Arbeit an, und macht einen Versuch, Celans ungewöhnliche Wortzusammensetzungen auszulegen, es bemüht sich die für das Lebenswerk des Dichters charakteristischsten Neologismen aus allen Abschnitten des Lebenswerks auszuwählen, dessen wörtlichen Querschnitt bietend. Bei der Untersuchung der Wortzusammensetzungen gehen wir davon aus, dass sie nicht nur als ungewöhnliche Metaphoren innerhalb des Gedichts oder in einem linguistischen Fragehorizont eventuell als über einen kompositionellen Bedeutungsinhalt verfügende Neologismen, als so genannte N + N Zusammensetzungen zu interpretieren sind, sondern in bestimmten Rahmen – natürlich den lyrischen Kontext und die Charakteristika der Poetik von Celan vor Augen haltend – sogar als selbstständige semantische Einheiten, im gegebenen Fall als bloß aus einem Wort bestehende lyrische Werke zu lesen sind. Die Grundeinheit der (vor allem späten, hermetischen) Poetik Celans ist – wie die meisten Interpreten damit einverstanden zu sein scheinen – auf jeden Fall das Wort und nicht die Syntagma oder der Satz, der

große Teil der von dem Dichter geschriebenen Gedichte besteht ja bloß aus ein paar Worten, und die syntaktischen Verbindungen sind oft nicht eindeutig, die Interpretierungsmöglichkeiten so noch reicher machend. In dem grundsätzlich aus Wörtern und nicht aus größeren sprachlichen Einheiten bestehenden dichterischen Sprachgebrauch verfügen die – als die Schutzmarke der Lyrik von Celan – lesbaren ungewöhnlichen Wortzusammensetzungen über eine außerordentliche Bedeutung, da sie manchmal allein zum kardinalen Element, zum ästhetikbildenden Faktor werden können.

Da die Deutungsweise der Doktorarbeit im Grunde genommen auf hermeneutischen Grundlagen basiert, muss die Arbeit natürlich vor Augen halten, dass die Auslegung und das Verstehen als solches und darin das Lyriklesen auf jeden Fall ein unabgeschlossener und unabschließbarer Prozess sind. In dem Fall Paul Celans dem Verstehen so stark widerstehenden Lebenswerk kann diese Behauptung besonders wahr sein, auf solche Weise müssen wir unbedingt mit der Unvollständigkeit, Unabgeschlossenheit unserer Ergebnisse rechnen. Die Interpretierung kann sich deshalb nie für endgültig und abgeschlossen halten, die folgenden Analysen muss man infolgedessen als der Teil eines Prozesses, und nicht als dessen in vollem Maße kristallisiertes weiter nicht mehr schreibbares, nuancierbares Endresultat betrachten.

IDÉZETT IRODALOM

Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998.

Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.

Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, in *Études Germaniques*, 1970. június-szeptember, 266-274.

BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978.

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „*Mert nem mi tudunk...*”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191-200.

BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*, in *Alföld*, 2000/1, 63-67.

BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, *Alföld*, 2008/7, 83-36.

Roland BARTHES, *A régi retorika*, ford. SZIGETI Csaba, in *Az irodalom elméletei III.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 67-178.

Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

BARTÓK Imre, *Über Paul Celan*, *Első Század*, 2008/2.

BARTÓK Imre, *Az Orpheusz-motívum Paul Celannál*, *Holmi*, 2008/4, 489-500.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

BARTÓK Imre, *Paul Celan és a születés nyelve*, Pannonhalmi Szemle, 2010/2, 74-91.

BEDNANICS Gábor, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*, Eger, EKF Líceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012.

BEDNANICS Gábor, *Nietzsche korai nyelvszemlélete*, in uő, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*, Eger, EKF Líceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012, 7-40.

Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

Gottfried BENN, *Líraproblémák*, in uő, *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Maurice BLANCHOT, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, Station Hill PR, 1981.

Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

Maurice BLANCHOT, *Szólj utolsónak*, ford. KIRÁLY Edit, *Átváltozások* 1995/3, 40-51.

Maurice BLANCHOT, *Orpheusz tekintete*, Műhely, 2003/2, 5-7.

Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005.

Harold BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975.

Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan és Ingeborg Bachmann beszéde a Büchner-díj átvétele alkalmából*, ford. SCHEIN Gábor, *Nagyvilág*, 2001/9, 1399-1405.

Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vanderhoeck / Ruprecht, 1976.

Martin BUBER, *Die Chassidischen Bücher*, Berlin, Schocken Verlag, 1927.

Martin BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*, Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Zürich, Manesse Verlag, 1990.

Gerald R. BURNS, *The Remembrance of Language: An Introduction to Gadamer's Poetics*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan. "Who Am I and Who Are You?" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 1-51.

Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

Paul CELAN, *Die Niemandsrose*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.

Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

Paul CELAN, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.

Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4. 22.

Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

Paul CELAN, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999.

Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

Paul CELAN, *Nyelvrács. Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009.

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu eine r»Infamie«. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1979.

DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről.* Híd, 1984/6. 828-831.

DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez,* Újvidék, Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan,* Edition Passagen, 1986.

Jacques DERRIDA, *Grammatológia,* Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991.

John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew,* New Haven and London, Yale University Press, 1995.

FALUDY György, *Test és lélek,* Pécs, Alexandra Kiadó, 2005.

FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 191-201.

Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 327-405.

Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997.)

Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

Hans-Georg GADAMER, *A Phenomenological and Semantic Approach to Celan?*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 179-188.

Axel GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan Jahrbuch*, szerk. Hans-Michael SPEIER, Heidelberg, 1995, 59-91.

Joel GOLB, *Reading Celan. The Allegory of "Hohles Lebensgehöft" and "Engführung"*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 185-218.

GÖRFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Paul Celan-értelmezéséről*, *Literatura*, 2014/3, 203-214.

Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, in *A későújkor józansága* II., szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 1997, 111-134.

Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba, Budapest, Latin Betűk, 1998.

Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9-68.

Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, szerk. Hans-Michael SPEIER, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121-132.

Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1984.

Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása, Szövegegységesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése*, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997.

KÁNTÁS Balázs, *"Komor ég alatt". A szép aktualizálása Paul Celan kései költészetében*, Prae, 2010/4, 87-95.

John KEATS, *John Keats versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.

KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 264-271.

KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997. különszám, 147-163.

KISS Noémi, *Paul Celan, a hermetikus költészet és az irónia*, Irodalomtudomány, 2000/1-2, 111-131.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Enigma, 2003.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005.

KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovci*, in *uő Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997, 171-176.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69-85.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Budapest, Ráció Kiadó, 2014.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Jacques LACAN, *A tükörstádium*, *Thalassa*, 1993/2, 5-11.

Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celans* Es war Erde n ihnen, in Monatshefte, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

LATOR László, *Utószó*, in Paul Celan, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128.

LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás, 1980/10, 94.

Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994.

Emmanuel LEVINAS, *A léttől a másíkáig*, ford. VARGA Mátyás, Nagyvilág, 2001/9, 1415-1419.

LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Weltskandals und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von). Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995.

Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 13-52.

Jurij LOTMAN, *A szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 205-225.

Jurij LOTMAN, *A művészet a modelláló rendszerek sorában*, ford. GRÁNICZ István, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 235-266.

Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973.

LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173.

LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben. József Attila, Benn, Celan*. in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244-259.

James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 53-59.

Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 11-27.

Oszip MANDELSTAM, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V. D. H. Berlin-Zürich, 1970.

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999 / 01.

MEZEI Judit, *Az idő és a hely motívuma három Paul Celan-versben*,
Múlt és Jövő, 2004/4, 101-103.

Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation,
Heidelberg, Landau, 1969.

Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*, Nagyvilág, 1970/10. ford.
GYERGYAI Albert, 1476.

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971.

NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveihez*, Jelenkor, 1999/9.

Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968.

Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei* IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, ford. ÓVÁRI Csaba,
Budapest, Attraktor Kiadó, 2010.

Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007.

Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998.

OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, *Gond*, 1999/18-19, 68-75.

Otto PÖGGELER, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986.

Otto PÖGGELER, *Mystical elements in Heidegger's thought and Celan's poetry*, in *Word Traces*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 75-109.

K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 67-90.

SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192-203.

SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, *Enigma*, 1995/2, 103-106.

SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998.

SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41-57.

SCHEIN Gábor, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 101-118.

SCHEIN Gábor, „*Ne higgyetek éretlen bűneimnek*”. *A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében*, in uő, *Traditio. Folytatás és árulás*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008, 153-167.

SCHEIN Gábor, *Traditio. Folytatás és árulás*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008.

Dieter SCHLESACK, *Wort als Widerstand*, Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

Dennis J. SCHMIDT, *Black Milk and Blue. Celan and Heidegger on Pain and Language*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 110-129.

Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok II. k.*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

Reiner SCHÜRMANN, *Situating René Char: Hölderlin, Heidegger, Char and the 'There Is'*, in *Martin Heidegger and Literature vol. 2.*, Winter Verlag, 512-534, 1976.

Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1989.

George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven, Yale University Press, 1998.

Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

SZIGETI Lajos Sándor, *A teremtetten Isten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjei*, in uő, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996, 183-206.

SZIGETI Lajos Sándor, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

SZÜCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008.

TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60-69.

Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006.

VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100-116.

Vége a Gutenberg-galaxisnak?, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 150-151.

Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1994.

Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit. Gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

Henriett WILKE, *Dialog, Gespräch und Begegnung. Zur Dialogizität in Paul Celans Gedicht "Zu Beiden Händen"*, Berlin, Grin Verlag, 2011.

Werner WÖGERBAUER, *Die Vertikale des Gedenkens. Celans Gedichte Fadensonnen*, in *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121-132.

ZSURZSÁN Anita, *Igazság és műalkotás. Martin Heidegger művészetfelfogásáról*, esztétika mesterszakos szakdolgozat, ELTE BTK Esztétika Tanszék, 2012.

FÜGGELÉK

PAUL CELAN NEMZETKÖZI RECEPCIÓJÁNAK VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA

Jelentősebb tanulmánykötetek:

Argumentum e silentio, szerk. Amy D. COLIN, Berlin, de Gruyter Verlag, 1986.

Centre-jour. Etudes sur Paul Celan, szerk. Martin BRODA, Párizs, Cerf, 1986.

Datum und Zitat bei Paul Celan, szerk. Chaim SHOHAM, Bernd WITTE, Bern, Lang Verlag, 1987.

Paul Celan. Materialien. Hrsg. Winfried MENNINGHAUS, Werner HAMACHER, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996.

Paul Celan, Atemwende. Materialien, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, 1991.

Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans, szerk. Joseph P. STRELKA, Bern, Lang Verlag, 1987.

Über Paul Celan, szerk. Dietlind MEINECKE, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973.

Word Traces. Readings of Paul Celan, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.

Monográfiák:

Ulrich BAER, *Remnants of Song. Trauma and Experience of Modernity in Baudelaire and Celan*, Stanford University Press, 2000.

Gerhart BAUMANN, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.

Henriette BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Darmstadt, Agora Verlag, 1976.

Giuseppe BEVILACQUA, *Letture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Maurice BLANCHOT, *Le dernier á parler*, Montpellier, Fata morgana, 1986.

Jean BOLLACK, *Pierre de coeur. Un poème inédit de Paul Celan, 'Le Périgord'*, Perigeux, Fanlac, 1991.

Martine BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Párizs, Cerf, 1986.

Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1976.

Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

Amy D. COLIN, *Paul Celan: Holograms of Darkness*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.

John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.

Jerry GLENN, *Paul Celan*, New York, Twayne, 1973.

Edmond JABÉS, *La mémoire des mots. Comment je lis Paul Celan*, Párizs, Fourbis, 1991.

Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Aesthetik Paul Celans*, Frankfurt am Main, Syndikat Verlag, 1976.

Dorothee KOHLER-LUGINBÜHL, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Bern, Lang Verlag, 1986.

Heinz-Michael KRÄMER, *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik Paul Celans*, München, Grünewald Verlag, 1979.

Irene Elizabeth KUMMER, *Unlsbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1987.

Roger LAPORTE, *Lectures de Paul Celan*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse, 1986.

James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Peter MAYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Diss., Heidelberg, 1969.

Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Bad Homburg, Gehlen Verlag, 1970.

Winfried MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.

Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1990.

Leonard OLSCHNER, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1985.

Otto PÖGGELER, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg, Alber Verlag, 1986.

Margit SCHÄRER, *Negationen im Werke Paul Celans*, Zürich, Juris Verlag, 1975.

Georg-Michael SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1977.

Petre SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea romănesca*, Bukarest, Kriterion, 1987.

Thomas SPARR, *Celans Poetik der hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Winter Verlag, 1989.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

Laura TERRENI, *La prosa di Paul Celan*, Nápoly, Libreria Sapere, 1985.

Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Klaus VOSWINCKEL, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Heidelberg, Stiehm Verlag, 1974.

Klaus WISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan*, Bern, Francke Verlag, 1969.

Barbara WIEDEMANN-WOLF, *Antchel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1985.

Ralf ZSCHACHLITZ, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort. Paul Celans kritische Poetik*. Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1990.

Fontosabb tanulmányok, esszék, könyvfejezetek:

Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, 475-477.

Beda ALLEMANN, *Paul Celans Sprachgebrauch*, in *Argumentum e silentio*, 3-15.

Dietger BANSBERG, *Paul Celans Sprachgitter. Eine Interpretation*, Seminar 12, no. 1, 1976, 2-37.

Gerhart BAUMANN, ''...durchgründet vom Nichts...'', Etudes germaniques, 277-90.

Giuseppe BEVILACQUA, *Zu Paul Celans Gedichtzyklus Atemkristall*, in Bernhard BÖSCHENSTEIN und Giuseppe BEVILACQUA, *Paul Celan. Zwei Reden*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1990.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan*, in *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Erste Notizen zu Paul Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von Zeitgehöft, Text + Kritik*, 151-154.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Hölderlin und Celan*, in Paul CELAN, *Materialen*, 191-200.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Celan und Mandelstam. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis*, in *Celan-Jahrbuch 2*, 1988, 155-168.

Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans*, in *Etudes germaniques*, 251-265.

Jean BOLLACK, *Paul Celan sur sa language*, in *Argumentum e silentio*, 113-153.

Peter BUCHKA, *Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*, München, Hanser Verlag, 1974, 45-58.

Gerhard BUHR, *Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede 'Der Meridian'*, in *Celan-Jahrbuch 2*, 1988, 169-208.

Paul COATES, *Flower of Nothingness. The Spätwerk of Paul Celan*, in *Words after Speech: A Comparative Study of Romanticism and Symbolism*, London, Macmillan, 1986, 145-182.

John FELSTINER, *Paul Celan in Translation: Du sei wie du*, *Studies in Twentieth Century Literature*, 91-100.

Günter FIGAL, *Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 301-310.

Eleonore FREY, *La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. Zu Paul Celans Poetik*, in *Psalm und Hawdalah*, 22-36.

Hans-Georg GADAMER, *Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan*, in *Poetica*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1977, 119-134.

Hans-Georg GADAMER, *Celans Schlussgedicht*, in *Argumentum e silentio*, 58-71.

Hans-Georg GADAMER, *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, in *Paul Celan, Atemwende*, 58-71.

Jerry GLENN, *Celan's Transformation of Benn's Südword: An Interpretation of the Poem "Sprachgitter"*, German Life and Letters 21, no. 1, 1967, 11-17.

Durs GRÜNBEIN, *Artistik und Existenz. Gottfried Benns und Paul Celans Büchnerpreis-Reden von 1951 und 1960 im Vergleich*, Neue Zürcher Zeitung, 2011. december 17.

Michael HAMBURGER, *Paul Celan: Notes Towards a Translation*, PN Review 6, no. 6, 1980, 58-59.

Ulrich KONIETZNY, "All deine Siegel erbrochen?". *Chiffren oder Baumläufer im Spätwerk Paul Celans*, in *Celan-Jahrbuch* 2, 1988, 107-120.

Jürgen LEHMANN, *Atem und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelstam und Celan*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 187-200.

Emmanuel LÉVINAS, *De l'être à l'autre*, in *Noms propres*, Párizs, Fata morgana, 1976, 59-66.

Otto LORENZ, *Passio. Celans zeitgeschichtliches Eingedenken: Engführung*, in *Schweigen in der Dichtung Hölderlins, Rilkes und Celans. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 171-243,

James K. LYON, *Ganz und gar nicht hermetisch. Überlegungen zum 'richtigen' Lesen von Paul Celans Lyrik*, in *Psalm und Hawdalah*, 171-191.

Klaus MANGER, *Die Königszäsur. Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht*, in *Hölderlin-Jahrbuch* 23, 1982-83, 156-165.

Hans MAYER, *Sprechen und Verstummen der Dichter*, in *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, 11-34.

Winfried MENNINGHAUS, *Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Clean un in der Celan-Philologie*, in Paul CELAN, *Materialen*, 170-190.

Stéphane MOSES, *Quand le langage fa fait voix. Paul Celan: Entreiten dans la montagne*, in *Contre-jour*, 117-31.

Saul MYERS, *The Way through Human-Shaped Snow: Paul Cela's Job*, in *Twentieth Century Literature* 11, no. 11, 1987, 213-228.

Gerhard NEUMANN, *Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, in *Poetica* 3, no. 1-2, 1970, 188-225.

Otto PÖGGELER, *''-Ach, die Kunst!''*. *Die Frage nach dem Ort und Dichtung*, in *Über Paul Celan*, 77-94.

Otto PÖGGELER, *Kontroverses zur Aesthetik Paul Celans (1920-1970)*, in *Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft* 25, 1980, 202-243.

Otto PÖGGELER, *Poeta theologus? Paul Celans Jerusalem-Gedichte*, in *Literatur und Religion*, Freiburg, Herder Verlag, 1984, 251-264.

Otto PÖGGELER, *Schwarzmut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans*, in *Die Frage nach der Kunst*, Freiburg, Alber Verlag, 1984, 281-375.

Otto PÖGGELER, *Symbol und Allegorie. Goethes ‚Diwan‘ und Celans ‚Atemwende‘*, in *Paul Celan, Atemwende*, 345-360.

Klaus REICHERT, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in *Paul CELAN, Materialien*, 156-169.

Roland REUB, *Schritte. Zu Paul Celans Gedicht ‚DU DARFTS MICH GETROST/mit Schnee bewirten‘*, in *Paul Celan, Atemwende*, 13-34.

James ROLLESTON, *Consuming History: An Analysis of Celan's ‚Die Silbe Schmerz‘*, in *Psalm und Hawdalah*, 37-48.

Georg-Michael SCHULZ, *Individuation und Austauschbarkeit. Zu Paul Celans 'Gespräch im Gebirg'*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53, no. 3, 1979, 463-477.

Joachim SCHULZE, *Celan and the 'Stumbling Block' of Mysticism*, in *Studies in Twentieth Century Literature* 8, no. 1, 1983, 69-89.

Petre SOLOMON, *Dichtung als Schicksal*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 219-224.

Thomas SPARR, *Zeichenreflexion in Celans Lyrik*, in *Datum und Zitat*, 67-80.

Thomas SPARR, *Celan und Kafka*, in *Celan Jahrbuch* 2, 1988, 139-154.

Mario SPECCHIO, *La parola e il silenzio nella lirica di Paul Celan*, in *Studi Germanici* 17-18, Róma, 1979-1980, 339-376.

Hans-Michael SPEIER, *Celans Schlussgedicht*, in *Manna* 326, Berlin, 1985, 32-124.

Heinz STANESCU, *An-cel-an. Ein Dichter und sein Name*, in *Die Presse* 15-16, Bécs, 1975. november, 18.

Jacob STEINER, *Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans*, in *Psalm und Hawdalah*, 126-142.

Anthony STEPHENS, *The Concept of "Nebenwelt" in Paul Celan's Poetry*, in *Seminar* 9, no. 3, 1973, 229-252.

Corbert STEWART, *Paul Celan's Mode of Silence: Some Observations on "Sprachgitter"*, in *Modern Language Review* 67, no. 1, 1972, 127-142.

Peter SZONDI, *Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan*, in *Critique* 27, no. 288, 1971, 387-420.

Horst TURK, *Aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde. Zur Sprachmystik Celans*, in *Text + Kritik*, 89-92.

Horst TURK, *Politische Theologie? Zur 'Intention auf die Sprache' bei Benjamin und Celan*, in *Juden in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986, 330-349.



PAUL CELAN

(1920-1970)

A DISSZERTÁCIÓ TÉMAKÖRÉBEN MEGJELENT LEGFONTOSABB PUBLIKÁCIÓK LISTÁJA

SZAKKÖNYVEK:

KÁNTÁS Balázs: *A magába zárt vers. Paul Celan költészete körül*, Budapest, Napkút Kiadó, 2010. 118 p.

KÁNTÁS Balázs: *A lélegzetkristály feltörése. Olvasói kommentár Paul Celan Atemkristall című versciklusához*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2010. 80 p.

KÁNTÁS Balázs: *Az elhallgatás poétikája. Paul Celan-versek elemzései*. Budapest, Ezredvég Alapítvány, Z-füzetek 138., 2011. 52 p.

KÁNTÁS Balázs: *Túl a médiumokon. Paul Celan költészetének mediális aspektusai*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2012. 112 p.

KÁNTÁS Balázs: *Nyelv/Rács/Törés. Közelítések Paul Celan költészetéhez*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége – Ráció Kiadó, FISZ Minerva könyvek 4., 2013. 280 p.

ÖNÁLLÓ KIADVÁNY FORMÁJÁBAN MEGJELENT MŰHELYTANULMÁNYOK:

KÁNTÁS Balázs: *A nyelvrács áttörése. Tanulmányok Paul Celanról*, Irodalomtudományi Füzetek 4., Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2012. 50 p.

KÁNTÁS Balázs: *Lost Words. An Essay on Translatability in the Mirror of Paul Celan's Poetry*, Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2013. 24 p.

KÁNTÁS Balázs: *The Illusion of Immediacy. Medial Aspects of Paul Celan's Poetry*, Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2013. 24 p.

TANULMÁNYOK:

KÁNTÁS Balázs: *A Holokauszt tapasztalata és a zsidó identitás ellentmondásai Paul Celan költészetében*, Kurácsi, 2013/2.

<http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/toprengo/841-a-holokauszt-tapasztalata-es-a-zsido-identitas-ellentmondasai-paul-celan-koelteszeteben.html>

KÁNTÁS Balázs: *Megváltatlanul is megváltva: Paul Celan költészetének istenképe*. Első Század Online, 2012.

<http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-megvaltatlanul-is-megvaltva/>

KÁNTÁS Balázs: *Paul Celan Meridián című beszéde mint művészetelméleti manifesztum*. Első Század Online, 2012.

<http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-paul-celan-meridian/>

KÁNTÁS Balázs: *Az örület esztétikája. Paul Celan kései versei és a delirium, illetve a neutrum*. Első Század Online, 2012.

<http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-az-orulet-esztetikaja/>

KÁNTÁS Balázs: *A közvetlenség illúziója. Utalások a medialitásra Paul Celan költészetében*, Első Század Online, 2012.

<http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-a-kozvetlenseg-illuzioja/>

KÁNTÁS Balázs: *The Illusion of Immediacy. Medial Aspects of Paul Celan's Poetry*, In KÁNTÁS Balázs. *Mosaics. Studies of Literature in English in memory of Prof. Dr. István Géher*, Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2012, 30-50.

KÁNTÁS Balázs: *Kalmárút és hőség. Paul Celan és Schein Gábor költészetéről*. Új Forrás, 2011/10, 34-37.

KÁNTÁS Balázs: *Komor ég alatt a szép. A szépség aktualizálása Paul Celan kései költészetében*. Prae, 2010/4, 87-95.

KÁNTÁS Balázs: *A szív motívuma Paul Celan költészetében*. Új Forrás, 2010/1, 58-61.

KÁNTÁS Balázs: *Nyelvbe zárt jelentés 1. A vers fordíthatóságáról egy Paul Celan-vers tükrében*, Irodalmi Jelen Online, 2009.

<http://irodalmijelen.hu/node/5214>

KÁNTÁS Balázs: *Nyelvbe zárt jelentés 2. A vers fordíthatóságáról egy Paul Celan-vers tükrében*, Irodalmi Jelen Online, 2009.

<http://irodalmijelen.hu/node/5214>

KÁNTÁS Balázs: *A magába zárt vers. Paul Celan költészetének rövid összegzése*, Apokrif Online, 2009.

<http://apokrifonline.wordpress.com/2009/04/12/viharsarok-a-magaba-zart-vers-%E2%80%93-paul-celan-kolteszetenek-rovid-osszegzese/>

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Doktori disszertációm megírásához adott útmutatásaiért, mindig lelkiismeretes tanári tevékenységéért mindenekelőtt köszönettel tartozom nagyrabecsült témavezetőmnek, Bacsó Béla professzornak.

Köszönet illeti továbbá irodalmári mesteremet, az azóta megboldogult Géher István professzort, aki valamikor régen, még elsőéves egyetemista koromban elindított a pályán, és akitől alapvető dolgokat tanulhattam meg az irodalmi szövegek természetéről – nem csupán a műelemzés terén.

Köszönök továbbá mindent kedves barátomnak és nagyra becsült kollégámnak, Szepes Erikának, aki ugyan hivatalosan nem volt aspiránsvezetőm a doktori képzés és a disszertáció megírása folyamán, ám munkám során tanácsaira, építő kritikájára minden körülmények között számíthattam.

Kántás Balázs

Budapest, 2015. január 15.

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: **Kántás Balázs**

MTMT-azonosító: **10029754**

A doktori értekezés címe és alcíme: *„Vannak még dalok túl az emberen” – Paul Celan költészete és líraesztétikája*

DOI-azonosító: **10.15476/ELTE.2015.021.**

A doktori iskola neve: **ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola**

A doktori iskolán belüli doktori program neve: **Összehasonlító irodalomtudományi PhD-program**

A témavezető neve és tudományos fokozata: **Prof. Dr. Bacsó Béla DsC, egyetemi tanár**

A témavezető munkahelye: **ELTE BTK Esztétika Tanszék**

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

~~b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne boesássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;~~

~~c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum) ig tartó időtartama alatt ne boesássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;~~

~~d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne boesássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.~~

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: **Budapest, 2015. január 15.**

Kántás Balázs
a doktori értekezés szerzőjének aláírása