

**KÁNTÁS BALÁZS**

# **A MEGOLVADT NYELVRÁCS**



**PAUL CELAN KÖLTÉSZETE  
ÉS LÍRAESZTÉTIKÁJA**



KÁNTÁS BALÁZS

A MEGOLVADT NYELVRÁCS  
PAUL CELAN KÖLTÉSZETE ÉS LÍRAESZTÉTIKÁJA

KÁNTÁS BALÁZS

A MEGOLVADT NYELVRÁCS  
PAUL CELAN KÖLTÉSZETE ÉS LÍRAESZTÉTIKÁJA

FELELŐS KIADÓ–SZAKMAI LEKTOR:  
DR. ZSÁVOLYA ZOLTÁN

ISBN 978-615-6250-21-6

HORTHY-KORSZAK TÖRTÉNETÉNEK  
KUTATÁSÁÉRT TÁRSASÁG  
MAGYAR ELEKTRONIKUS KÖNYVTÁR  
BUDAPEST  
2021



## TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ.....	9
PAUL CELAN <i>MERIDLÁN</i> CÍMŰ BESZÉDE MINT MŰVÉSZETELMÉLETI MANIFESZTUM.....	11
A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA. PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉNEK MEDIÁLIS ASPEKTUSAI.....	36
A DIALOGICITÁS ESZTÉTIKÁJA. KÍSÉRLET PAUL CELAN <i>ATEMKRISTALL</i> CÍMŰ VERSCIKLUSÁNAK SZÖVEGKÖZELI ÉRTELMEZÉSÉRE.....	82
SZÉPSÉG ÉS BORZALOM KÖZÖTTI TÉRBEN. TANULMÁNYVÁZLAT PAUL CELAN LÍRÁJÁNAK VEZÉRMOTÍVUMAIRÓL.....	153
KOMOR ÉG ALATT A SZÉP. PAUL CELAN KÉSEI KÖLTÉSZETÉNEK REDUKÁLT ESZTÉTIKÁJA.....	178
ELBESZÉLŐ ÉS ELHALLGATÓ POÉZIS. A NARRATIVITÁS ÉS ANNAK HIÁNYA PAUL CELAN KORAI ÉS KÉSEI KÖLTÉSZETÉBEN.....	204
JELENTÉSVADÁSZAT. PAUL CELAN NÉHÁNY SZOKATLAN SZÓÖSSZETÉTELÉNEK VIZSGÁLATA.....	222

A HOLOKAUSZT TAPASZTALATA ÉS A ZSIDÓ IDENTITÁS ELLENTMONDÁSAI PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN.....	274
MEGVÁLTATLANUL IS MEGVÁLTVA. MEGJEGYZÉSEK PAUL CELAN ISTENKÉPÉRŐL.....	318
AZ ŐRÜLET ESZTÉTIKÁJA. PAUL CELAN KÉSEI VERSEI ÉS A DELÍRIUM, ILLETVE A NEUTRUM TERE.....	356
PAUL CELAN KÖLTÉSZETE MAGYAR RECEPCIÓJÁNAK ÁTTEKINTÉSE, VALAMINT LEHETSÉGES HATÁSA A KORTÁRS MAGYAR KÖZÉPNEMZEDÉK LÍRÁJÁRA.....	380
NYELVBE ZÁRT JELENTÉS. A VERS FORDÍTHATÓSÁGÁNAK VIZSGÁLATAPPAUL CELAN <i>FADENSONNEN</i> KEZDETŰ KÖLTEMÉNYÉNEK KÜLÖNBÖZŐFORDÍTÁSAINAK TÜKRÉBEN.....	410
A KULTURÁLIS TRANSZFER, ILLETVE ANNAK HIÁNYA MARNO JÁNOS PAUL CELAN-FORDÍTÁSAIBAN AZ <i>ATEMKRISTALL</i> – <i>LÉLEGZETKRISTÁLY</i> CÍMŰ VERSCIKLUS MAGYAR ADAPTÁCIÓJÁNAK TÜKRÉBEN (FORDÍTÁSKRITIKAI MŰHELYTANULMÁNY).....	437
TÚL A NYELVEN? KÍSÉRLET PAUL CELAN HÁROM MEGZENÉSÍTETT VERSÉNEK ELEMZÉSÉRE.....	464

A MAGYAR RECEPCIÓ MÉRFÖLDKÖVEL. KRTIKAFÜZÉR A PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL MAGYAR NYELVTERÜLETEN MEGJELENT LEGFONTOSABB SZAKKÖNYVEKRŐL.....	482
PAUL CELAN ÉLETRAJZA.....	496
ON PAUL CELAN'S POETRY IN GENERAL.....	501
LANGUAGE ENCLOSED IN SPEECH-GRILLS. PAUL CELAN'S RELATIONSHIP TO LANGUAGE.....	511
MEANING ENCLOSED IN THE LANGUAGE. POSSIBLE PROBLEMS AROUND THE TRANSLATABILITY OF PAUL CELAN'S POEMS IN THE MIRROR OF JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATIONS.....	518
PAUL CELAN'S SPEECH 'THE MERIDIAN' AS A MANIFEST OF ART THEORY.....	542
THE ILLUSION OF IMMEDIACY. MEDIAL ASPECTS OF PAUL CELAN'S POETRY.....	559
FÜGGELÉK. PAUL CELAN VÁLOGATOTT VERSEI A SZERZŐ MAGYAR FORDÍTÁSBAN ÉS EREDETI NÉMET NYELVEN.....	591
IDÉZETT IRODALOM / WORKS CITED.....	697



PAUL CELAN NEMZETKÖZI RECEPCIÓJÁNAK VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA / SELECTED BIBLIOGRAPHY OF PAUL CELAN'S INTERNATIONAL RECEPTION.....	714
---	-----

## ELŐSZÓ

Jelen könyv tanulmányainak elsődleges célkitűzése, hogy tárgyukból, azaz Paul Celan, a huszadik század talán legjelentősebb európai költőjének lírájából a lehető legtöbb lehetséges aspektusból vizsgálódva, a szó hermeneutikai értelmében megkíséreljenek *megérteni* valamit.

E munka alapvetően nem más, mint a szerző 2015-ben megvédett összehasonlító irodalomtudományi PhD-értekezésének minden fejezetét is magában foglaló, valamint Paul Celanról szóló egyéb, magyar és angol nyelven korábban közölt tanulmányköteteinek szintézisre törekvő, apróbb filológiai pontosításokkal kiegészített, összegző újraközlésre. A monografikus igényű tanulmánygyűjtemény pedig, a vizsgált költészet megismerését és megértését segítő, függelékként egyúttal kiegészül egy Paul Celan válogatott verseit közlő, az irodalomtörténész-műfordító szerző által magyarra ültetett, korábban műfordításkötetekben és folyóiratokban ugyancsak megjelent magyar nyelvű, válogatott versfordítás-gyűjteménnyel. A lefordított versekhez pedig az összehasonlíthatóság kedvéért mellékeljük azok eredeti német szövegét is. Elektronikus könyv formájában megjelentett, tanulmánygyűjtemény-műfordításkötet hibridünk további célja, hogy a korábban papíralapon megjelent kismonográfiák, tanulmánykötetek és műfordításgyűjtemények anyaga végre egy helyen, bárki számára bármikor hozzáférhető legyen, amennyiben erre akár irodalmárszakmai, akár laikus olvasói igény mutatkozna...

Mivel a kötet tanulmányainak megközelítése alapján véve hermeneutikai alapokon nyugszik, természetesen szem előtt kell tartaniuk, 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, ílymódon pedig mindenképpen számolnunk kell az értelmezések eredményeinek 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.

## 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 előállítását 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 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 elképzelésein is alapuló?) destrukciójára, de legalábbis

valamiféle megkerülésére, ignorálására tenne kísérletet egy autentikus, eredeti és letisztult esztétikai koncepció kialakításának és térnyerésének érdekében.

Ami a beszédben körvonalazódni látszó szépségszéményt 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 – Rejtekutak* 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 *Meridián*ban 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 elbagyása kilépés valamely, az emberi felé forduló, félelmes közegebe – ugyanoda, ahol úgy tűnik, a majomlány, az automaták, és velük együtt ... igen, a művészet is otthonos.”<sup>1</sup>*

\*

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

---

<sup>1</sup> 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.”

*És a költészet? A költészet, amelynek mégiscsak a művészet útján kell járnia? Akkor valóban nincs más választás: medúzaféjjé, automatává kell válni!”<sup>2</sup>*

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 sokszorosíthatóságáról)<sup>3</sup>, együttesen a *Technikessimismus* és a *Machenschaft* egzisztenciál-filozófiai koncepcióival.<sup>4</sup> A műalkotás, különösen a nyelvi műalkotás tehát az emberi létezés 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 – benjamin-i értelemben is – reprodukálhatatlan a technika által.

---

<sup>2</sup> 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!”

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

<sup>4</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektak*, 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.

Miként arra számos elemző felhívja a figyelmet, a *Meridián* értelmezhető egy Heideggerrel folytatott implicit párbeszédként is.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.

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*).<sup>7</sup> Heidegger megítélése szerint fennáll a

---

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Vö. Zsurzsán Anita alapos, a műalkotás heideggeri meghatározását és meghatározhatóságát tagláló elemzésével: ZSURZSÁN Anita, *Igazság és műalkotás. Martin Heidegger művészetfelfogásáról*, esztétika mesterszakos szakdolgozat, témavezető Prof. Dr. BACSÓ Béla, ELTE BTK Esztétika Tanszék, 2012.



veszélye, hogy a modern társadalom megrontja még magát a nyelvet is – figyelembe véve Paul Celan közismert koncepcióját a nyelvről, különösen anyanyelvről, a második világháború borzalmait által megbecstelenített német nyelvről, a költő mintha éppen 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, artifizialis elemektől mentes) költészet a Mallarmé által tételezett *abszolút vershez* hasonlatos, amelyet egyébként Gottfried Benn is megemlít *Líraproblémák* című, 1951-es ars poetikus esszéjében.<sup>8</sup> Celan a *Meridiánban* emellett a szerinte túlzottan mesterkéltné, neoavantgárd konkrét és experimentális költészet ellen is állást foglal:

*”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!*

---

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

*Az abszolút versről – nem, ilyen biztosan nem létezik, nem létezhetsz!*

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

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 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

---

<sup>9</sup> 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 Geidcht 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.”

*Meridiánja* bizonyos szempontból radikálisabb, provokatívabb elemeket hordoz, mint Heidegger destrukciós, az egész gondolkodástörténetet átértékelni szándékozó filozófiájának gondolatai, s mindenképpen párhuzamba állítható a *Lét és idő beszéd* (*Rede*) – *fecségés* (*Ge-rede*) ellentétpárjával, melyből az előbbi a nyelv tiszta (akár költői?) használatát jelenti, míg az utóbbi másik megtevesztésére, az igazság elfedésére is szolgálhat.<sup>10</sup>

Heideggertől 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 *Lenz*e 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 Másik*ről beszél,

---

<sup>10</sup> James K. LYON, i. m. 126.

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 Heideggertől – s főleg Gottfried Benn-től – merőben, kardinális pontokon eltérő 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 borzalmaival. E különbségek ellenére mindkét szerző visszavonhatatlanul kötődik a német nyelvhez, melyet semmilyen körülmények között nem tudtak megtagadni és elhagyni, a náciizmus a német nyelvet és kultúrát megrontó, megbecstelenítő borzalmai ellenében sem.<sup>11</sup> Celan a

---

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

*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 kényszerű ismétlése szinte a szó jelentése kiüresedésének benyomását keltheti. Büchner nyomán Celan valahogy úgy gondolja el a művészetet, hogy az automatát, bábot, de legalábbis színészt kreál az emberből, akarata fölé kerekedve, Benn megítélése szerint ellenben a művészet sorsszerűen nyilvánul meg, valamiféle emberen túli hatalmak döntéseként (isteni elrendeléséként?). Benn előadásában vérről és áldozatról, őrületről, (el)vak(ult)ságról és kárhozatról beszél, melyek megtapasztalása szükséges a tökély eléréséhez.<sup>12</sup> Celan szerint a művészet, s azzal együtt a vers 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

---

<sup>12</sup> Durs GRÜNBEIN, i. m.

családjának sorsa is megpecsételődt. 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.<sup>13</sup>

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* (*Präsenz*) válik, mintha maga, mint nyelvi produktum is megszemélyesülne, individualizálódna, s voltaképpen maga szolgáltatna valamiféle választ. A vers jelen van, egy adott időpillanat jelen-létében, ám a jelenből kifelé beszél.<sup>14</sup>

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 Oszip Mandelstamtól kölcsönzi<sup>15</sup> – mely vagy eljut a feltételezett címzethez / 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.

---

<sup>13</sup> Durs GRÜNBEIN, i. m.

<sup>14</sup> James K. LYON, i. m. 131.

<sup>15</sup> Vö. Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDÓDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

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 lehetőségeiről<sup>16</sup>, 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 címzethez, 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.

A monológ, mint nyelvi megnyilatkozás, miként azt ismételten csak Benn elgondolja, voltaképpen kizárja a

---

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

*Másikat*. Celan értelmezésében az ilyesfajta költészet művi, *műalkotás*, *művészet*, 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, monológyszerűen 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 *Meridián*ban 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.<sup>17</sup>

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*

---

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



(*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:

*„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 egyvel – önmaga határán születik meg, megmaradásának érdekében folyamatosan visszakényszeríti magát a soba-többé tartományából a még-mindig területére.”<sup>18</sup>*

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

---

<sup>18</sup> Paul CELAN, i. m. 11.

„Gewiss, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn noch nur mittelber 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 Gadicht 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.”

mindenfajta *művészet*től, hiszen mint említettük, Celan szemében a művészet konstruált, mesterséges képződmény, a művészeskedő (modern) költészet pedig csupán megtéveszt, 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 – 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.”<sup>19</sup>*

A vers talán valamiféle veszély felismeréséből születik meg<sup>20</sup>, abból a veszélyből, mely meggátolja a palackpostaszerűen hánykolódó, magára hagyott műalkotás címzetthez / *Másik*hoz való eljutását, ezáltal pedig esztétikai funkciójának betöltését, a párbeszéd kialakulását. A vers

---

<sup>19</sup> 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 unterschieden, 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?”

<sup>20</sup> Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vanderhoeck / Ruprecht, 1976, 93. idézi: BACSÓ Béla, i. m. 71-83.

egyfajta veszélyeztetett létmódot vállal fel<sup>21</sup>, 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, tiltakozással jelen lenni.*

*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.”* <sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> BACSÓ Béla, i. m. 81.

<sup>22</sup> 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 entgegensetzen, 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.”

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.<sup>23</sup>

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

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

*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

---

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

<sup>24</sup> 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?*

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.<sup>25</sup> 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 kommentáriróladalomra 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 talán nem veti el a képviseleti költészet esztétikai érvényességét sem:

---

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 zuhört, eine Gestalt dieses Anderen.”

<sup>25</sup> 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?*

*Am a vers, igen, a vers beszél! Bevésve őrzi dátumait, de – beszél. Persze mindig csak a maga, a legsajátabb ügyében szólal meg.*

*Mégis úgy gondolom, és e gondolat aligha lepi meg Önöket, kezdetől 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.”<sup>26</sup>*

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

---

<sup>26</sup> 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 eingedenk 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 eingedenk, 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 *ganx Anderen Sache*.”

feltétlenül szükséges. A vers egyúttal írójának valamiféle meghosszabbított jelenléteként (heideggeri értelemben vett jelenvaló-léteként?) viselkedik, mely mindenképpen a *találkozás*ra törekszik.

A vers személyként, individuumként keresi a *Másikat*, és a *dialogicitás esztétikája* jegyében a befogadót is arra készíti, hogy a *Másik* felé forduljon, azaz párbeszédet kezdeményezzen. Lényegében ugyanerről a dialogicitásról, mondhatni meghitt, intim dialogicitásról, *társisasságról* beszél Lévinas a Celan *Meridiánját* is elemző esszéjében.<sup>27</sup>

A vers a befogadó tulajdonává, sajátjává válik, és minden körülmények között 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. Am ebben a jelenvalóságba a megszólított, aki a megnevezés által egyszermind második személlyé 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*

---

<sup>27</sup> 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: SZŰCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedékek műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 33-34.

*közelségben is lehetővé teszi, hogy a másik hozzáátegy 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.<sup>28</sup>*

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

---

<sup>28</sup> 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 verzweifertes 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 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.”



a modernitás és a modern tudomány folyamatai irreverzibilisek, s bár alapvetően nem feltétlenül tekint bizakodóan a jövőbe, a változást / fejlődést elkerülhetetlennek tartja. Véleménye szerint a modern költészet a fejlődéssel összefüggésben szinte korlátlan lehetőségeket foglal magában.<sup>29</sup> 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 *Meridián*ban 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 *Meridián*ban 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 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 úton 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.*

---

<sup>29</sup> Gottfried BENN, i. m. uo.

*Am 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 összeköti, és ami a verset elvezeti a találkozásához.*

*Találok valamit, ami a nyelvhez hasonlóan anyagtalan, mégis földi, teraszitikus, kör alakú, a két pólus fölött önmagába visszátér, és közben – furcsamód – még a trópusokat is keresztezi –: találok... egy meridiánt.” – olvashatjuk a Meridián vége felé.<sup>30</sup>*

Amennyiben Celan beszédéről 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

---

<sup>30</sup> 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 hinwegröset, 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 dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.”

dialogicitás, valamint az önmagunkhoz való visszatérés és önmegértés 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.”<sup>31</sup>*

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.<sup>32</sup> 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.

---

<sup>31</sup> 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.”

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 közvetítettség és a közvetlenség ellentétének, 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 sokszorosán közvetített valóságából, s egy pillanatra valamiféle magasabb szintű, kevésbé túlmedializált, tisztább és esszenciálisabb vers-valóság / művészet-valóság részesévé válva.

# A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉNEK MEDIÁLIS ASPEKTUSAI

## BEVEZETÉS

Jelen tanulmányban 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 legtágabb definícióját igyekszem használni, következőképpen mintegy McLuhan<sup>33</sup> nyomán 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

---

<sup>33</sup> 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.

és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül.<sup>34</sup>

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 alapvetően 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 funkcionáltak<sup>35</sup> – 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

---

<sup>34</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

<sup>35</sup> Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 327-405.

legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig elválaszthatatlan hordozójától.<sup>36</sup> Jelen dolgozat is igyekszik ennél az előfeltevésnél megmaradni, a médium fogalmát pedig a lehető 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 közege, 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 egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

---

<sup>36</sup> 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.

Természetesen a médium lehető legtágabban értelmezett definíciójába nem csupán a technikai médiumok tartoznak bele, hiszen gyakorlatilag maguk az emberi érzékszervek a legősbibb, 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 dolgot is többé-kevésbé egyfajta elsődleges médiumként igyekszik kezelni, mely talán bizonyos módon megelőzi a többit.<sup>37</sup>

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

---

<sup>37</sup> 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 ő maga nem használja –, a kommunikáció egyik eszköze, mely az emberi nyelvhez képest mindenképpen másodlagos marad, hiszen az maga angyakaént 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.



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. A NYELVI MÉDIUM A CELANI KÖLTÉSZETBEN

Köztudomású, hogy Paul Celan lírájára kettős nyelvszemlélet jellemző, melyet a jelen keretek között hely hiányában nem is kívánok mély részletekbe menően tárgyalni. Elég talán annyit megemlíteni, hogy a költő 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 kifejezőképességre 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. Erre a nyelvszemléletre lehet példa a szerző mintegy költői programként szóló, *Sprachgitter – Nyelvrács* című, sokat idézett verse, melyben többek között az emberi nyelv metaforikusságával való leszámolásának igényét fogalmazza meg.

„*Sprachgitter*

„*Nyelvrács*

Augenrund zwischen den  
Stäben.

Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.

Szemgyűrűk a rudak között.  
Csillogó szemhéj  
csapdos felfelé  
elbocsát egy pillantást.

<p>Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb: der Himmel, herzograu, muß nah sein.”</p>	<p>Írisz, úszónő, álmatlan s borús: az ég, szívészürkén, közelebb.”<sup>38</sup></p>
--	--

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, s talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, 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, a fenti vers volt az a szöveg, melynek kapcsán végleg beszüntette a metaforákkal való állandó bújócskát.<sup>39</sup> Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le, nem számolhatott le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban *állnak* és szenvednek, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettségek nyilvánvalóan nem szűnik meg

---

<sup>38</sup> 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 M., S. Fischer Verlag, 1959.

<sup>39</sup> John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995, 106-107.

teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metaforaellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására<sup>40</sup>, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelhrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.<sup>41</sup> A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

**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.<sup>42</sup>

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

---

<sup>40</sup> Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

<sup>41</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

<sup>42</sup> A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemvende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.<sup>43</sup> 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 nyomán már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem készítünk statisztikákat a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins - Egyben* kezdetű költemény első néhány sora is:

---

<sup>43</sup> Vö. KISS Noémi, *Határbelyzések – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

„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.*”<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> Derrida<sup>46</sup> a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá,

---

<sup>44</sup> A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.).

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

<sup>45</sup> A *No pasarán*. mára nemzetközileg elterjedt politikai jelmondatává vált, melyet a spanyol polgárháborúban arra használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómez kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, ily módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz jelmondatává is vált.

<sup>46</sup> Jacques DERRIDA, *Schibboleth – 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.

hogy a 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, ily módon a vers 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, katasztrófaként fogja fel<sup>47</sup> – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált 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 hiányzik<sup>48</sup>. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a

---

<sup>47</sup> Vö. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

<sup>48</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m., 199-200.

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 kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.<sup>49</sup> 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 drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi<sup>50</sup>, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum 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 a nyelv tragédiáját.<sup>51</sup>

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

---

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

<sup>51</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, u. o.

szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll.<sup>52</sup> Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

## 2. AZ ÍRÁS MÉDIUMA PAUL CELANNÁL

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

Gadamer elképzelése nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma<sup>53</sup>. 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, *klasszikus művé* válni<sup>54</sup>, mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz

---

<sup>52</sup> Vö. LÓRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173, 164.

<sup>53</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in *oő Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

<sup>54</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.



közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida<sup>55</sup> kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, talán 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* lényegében 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* kezdetű ismert 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 ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI**  
**SPRECHEN** az átellenben

---

<sup>55</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21-113.

vom Gegenüber,  
von seiner  
expatriierten  
Bedeutung –:

dieses  
Brot kauen, mit  
Schreibzähnen.

lakóról,  
kivándorolt  
jelentéséről –:

ezt  
a kenyeret rágni  
írófogakkal.<sup>56</sup>

A költő csupán *szákcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek *kivándorolt*<sup>57</sup>, 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 mindenen túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író emberi szubjektum, illetve a költő számára legalábbis,

---

<sup>56</sup> Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfiúga*, 117.

<sup>57</sup> Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

elsődleges és mindenekfelett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.<sup>58</sup>

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

<b>DAS WORT VOM ZUR- TIEFE-GEHN</b>	<b>A MÉLYBEMENETEL SZAVA,</b>
das wir gelesen haben.	amit mind olvastunk.
Die Jahre, die Worte	Az évek, a szavak, azóta.
seither.	Még mindig ez vagyunk.
Wir sind es noch immer.	Tudod, a tér végtelen,
	tudod, nem kell elszárnyalnod,
Weißt du, der Raum ist	tudod, ami a szemedbe íródott,
unendlich,	elmélyíti nekünk a mélységet. <sup>59</sup>
weißt du, du brauchst nicht	
zu fliegen,	
weißt du, was sich in dein	
Aug schrieb,	
vertieft uns die Tiefe.	

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonnyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A

---

<sup>58</sup> Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

<sup>59</sup> 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*.

szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészt talán triviális, másrésztől 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.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.<sup>60</sup> 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 érvény esülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.<sup>61</sup>

Érdeemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfusa teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor például az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.<sup>62</sup> A fonetikus ábécé nem csupán

---

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> FODOR Péter, i. m., 194.

<sup>62</sup> Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

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.<sup>63</sup>

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 behelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.<sup>64</sup> Az írás azonban ily módon teljesen 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 (például 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

---

Idézi: FODOR Péter, u. o.

<sup>63</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, u. o.

<sup>64</sup> George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253-257.

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

Valamint: FODOR Péter, u. o.

a hallás dominanciáját.<sup>65</sup> 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. A lírai költészetnél maradvány ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt például 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.<sup>66</sup> Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. 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, tulajdonképpen zárlatát képezi.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezártás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245-269.

<sup>66</sup> Walter J. ONG, u. o.

<sup>67</sup> Celan költeményeinek keltezettőségéről 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 John Hopkins University Press, 1994, 3-74. .

Gadamer megközelítéséből 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.<sup>68</sup> 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 új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik.<sup>69</sup> 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

---

<sup>68</sup> Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

<sup>69</sup> Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

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.<sup>70</sup>

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, mire pedig eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán

---

<sup>70</sup> Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüge*, 113.

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



sokszorososan 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 mindörökre 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 igazságérvénye 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, például a *Todesfuge – Halálffuga*, 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 műveire – 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 bizonyos esetekben, hiszen nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó művész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális idézetek esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos

esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget 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 szolgálni<sup>71</sup> – 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, tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai

---

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> Karlheinz STIERLE, i. m. 262.

<sup>73</sup> Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identitásalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.<sup>74</sup> 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 között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás is, tehát nyelvi médium által közvetített entitás, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja<sup>75</sup>, a lírai szövegek pedig – 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

---

<sup>74</sup> 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.

<sup>75</sup> Karlheinz STIERLE, i. m.

költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

### **3. OPTIKAI ÉS ELEKTRONIKUS MÉDIUMOKRA TÖRTÉNŐ LEHETSÉGES UTALÁSOK A FADENSONNEN KEZDETŰ KÖLTEMÉNY TŰKRÉBEN**

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 állítást pedig nem más, mint a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű jól ismert költemény egyfajta medialitás felől lehetséges újraolvasása alapján támaszthatja alá.

#### **FADENSONNEN**

über der grauschwarzen  
Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es

#### **FONÁLNAPOK**

a szürkésfekete pusztán.  
Egy fa-  
magas gondolat  
fényhangot fog: van  
még dalolnivaló

sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen. az emberen túl is.<sup>76</sup>

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének<sup>77</sup>, sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A fenti, 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

---

<sup>76</sup> Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Haláljügg*, 77.

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

<sup>77</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekűjtjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007,12-34.

kifejezni.<sup>78</sup> 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 lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál<sup>79</sup>, a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendencia, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot<sup>80</sup> –, de 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 transzcendencia, 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

---

<sup>78</sup> 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, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

<sup>79</sup> KISS Noémi, i. m., 175-177.

<sup>80</sup> Vö. BARTÓK Imre, i. m.

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 mozikban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.<sup>81</sup> 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, például a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e 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

---

<sup>81</sup> Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>



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. 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 átfelműködéséhez is vezetett.<sup>82</sup> 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

---

<sup>82</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költésztörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

esetleges zavaró tényezők összessége.<sup>83</sup> 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 is.

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 megfigyelhető<sup>84</sup> 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. Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének

---

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> Friedrich KITTLER, i. m.

azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus 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 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.<sup>85</sup> 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 imagináriusból<sup>86</sup>, 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 létezést testesítik meg és hozzák

---

<sup>85</sup> Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

<sup>86</sup> Vö. Jacques LACAN, *A tükkörstádium*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

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 technizálódás 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 veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.<sup>87</sup>

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.

---

<sup>87</sup> Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

#### 4. 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 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, mint sok más költő a világirodalom történetében, nyilvánvalóan maga is felismerte.

Érdeemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge – Halálfűga* című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fűgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, változtatásával.<sup>88</sup>

„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 szorosán  
majd  
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír  
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhadj Margit  
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a  
vérebeket

---

<sup>88</sup> Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

füttyszóval hívja zsidóit elrendeli  
ássatok sírt a talajban tánczene szóljon”<sup>89</sup>

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 nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon

---

<sup>89</sup> A versrészlet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

“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 “

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

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 – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.<sup>90</sup> Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván 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

---

<sup>90</sup> Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge adnd Kegan Paul, 1953.

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.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung – Szűkemenet*, melynek Peter Szondi<sup>91</sup> egy teljes, hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto – szűk(en)* zenei szakszóval, s a *Haláljűgő*hoz hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a Holokauszt 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 maradványra figyelmeztethet 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

---

<sup>91</sup> Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI: *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.



mein Gewand: dann hebt dich die Welle zu mir in den Spiegel, du wünschst dir ein Wappen...”

### „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...”<sup>92</sup>

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem igazán mutatja zenei szerkesztettség jeleit, 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 szüksézszerűség 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

---

<sup>92</sup> 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.

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 költeményében szintén motívumként jelenik meg a zene médiuma, ráadásul ez alkalommal még egy konkrét hangszer, a cselló is megnevezésre kerül.

### „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,  
megfejthetlent

görgögetnek irányzásáé, élé,

a

megmászott este  
tüdőgallyal tele...<sup>93</sup>

A cselló a *fájdalom mögöl* 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 *mögöl* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egekéké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországoké*) halmozódnak, az útba pedig valami megfeythetetlen gördöl. Azért megfeythetetlen 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.

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan 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

---

<sup>93</sup> Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, 83.

A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb.<sup>94</sup> A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – 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 – 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 szöveggként funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

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 kétségtelenül 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

---

<sup>94</sup> Susan K. LANGER, i. m.

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 érvényes lehet 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 érzécsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát<sup>95</sup>– borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor 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

---

<sup>95</sup> 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.

megszólítani a befogadót, mintha képes lenne túllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

## 5. 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, 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 jelen lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatívvá 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 például a *Stehen – Állni* kezdetű költemény.

STEHEN im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

ÁLLNI, a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Für-niemand-und-nichts-  
Stehn.

Senkiért-és-semmiért-állás  
ismeretlenül,

Unerkannt,  
für dich  
allein.

teérted  
egyedül.

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

Mindazzal, mi benne térrel  
bír,  
nyelv nélkül is  
akár.<sup>96</sup>

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, sebhelyek 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 médium<sup>97</sup> – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy

---

<sup>96</sup> A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN,  
*Atemvende.*

Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK  
Imre, i. m., 83-84.

<sup>97</sup> 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.

bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene<sup>98</sup>, 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 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 vallóságán 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 megérezés, 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,

**NE ÍRD MAGAD**

a világok közé,

lázadj fel a  
jelentések tömege ellen,

---

<sup>98</sup> Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007, 15.



vertrau der Tränenspur  
und lerne leben.

bízz a könnyek nyomában  
és tanulj élni. <sup>99</sup>

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 közvetíteni 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 úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának minden körülmények között szüksége van a médiumokra<sup>100</sup>, 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 *fellázkod a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosan közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva<sup>101</sup> eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség

---

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

<sup>101</sup> Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

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 fájalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítettség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs többé kiszolgáltatva 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 gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy<sup>102</sup>, 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, s azon belül is a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszéd mód – 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.

---

<sup>102</sup> Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.

**A DIALOGICITÁS ESZTÉTIKÁJA  
KÍSÉRLET PAUL CELAN *ATEMKRISTALL*  
CÍMŰ VERSCIKLUSÁNAK SZÖVEGKÖZELI  
ÉRTELMEZÉSÉRE**

**ELŐLJÁRÓBAN**

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 uiverzálhermeneutika 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.<sup>103</sup>

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.

---

<sup>103</sup> A közelmúltban magyar nyelvterületen legutóbb Görfföl Balázs tanulmánya hívta fel a figyelmet Gadamer Celan-értelmezői stratégiájának nyitottságára, az előítéletektől való terheletlenségre történő törekvésére. Lásd: GÖRFFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Celan-értelmezéséről*, Literatura, 2014/3, 203-214.

**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  
vágтам keresztül a nyáron,  
felsikoltott legifjabb  
levele.

Rögtön a ciklus első versének<sup>104</sup> 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 megvendéghető, a megtisztulás, az újakezdés 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.

---

<sup>104</sup> 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.

A költemény látszólag jelenbeli idősíkjához képest a további sorokban megjelenik egy múlt idejű narratíva, amelyet a költői én elbeszél. Az eperfával számos alkalommal vállvetve való átkelés a nyáron utalás lehet a költői beszélő természettel való egyesülésre, mely mintha megidézné az antik költészet pásztoridilljeinek atmoszféráját is. Mind a nyár, mind az eperfa értelmezhető 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, kívánatos, zamatos gyümölcsöt hoz, főként nyáron – azon a nyáron, amelyen a költő *vállvetve* (*Schulter an Schulter*) vágott keresztül ezzel a bizonyos szderfával. Elképzelhető-e, hogy az épp virágzó, termést hozó eperfa legifjabb levele azért sikoltott fel minden alkalommal, hogy jelezzen valamit, figyelmeztesse a költői megszólalót? Lehetséges, hogy e felkiáltás 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 – vészjelzéseként mindig figyelmeztette a közelgő télre, az elmúlásra. A nyár azonban, mint az elbeszélte múlt része, immár véget ért – a költői beszélő a vers *moszába*, 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

### 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

einer Stelle, durch die ich      hozzád virraszthatok,  
mich zu dir heranwachen      számban izzó éhséggyertyával.  
kann,  
die helle  
Hungerkerze im Mund.

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?<sup>105</sup> A *megálmodatlan* (*Ungeträumt*) olyan létező, amelyet a jelen keretei között talán még elképzelni, körülírni sem tudunk, s még álombeli fogalmaink sincsenek róla, hasonlóan a rilkei névtelen fogalmához – valami olyan egészen elképzelhetetlen entitás, melyet adott esetben *még álomban sem tudunk 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 kenyérből – mely maga is mindenképp a 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 életheget morzsáiból gyúrja újra a költői beszélővel látszólag közös neveket. A név számos hagyomány szerint

---

<sup>105</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 74-78.



nem csupán valami jelölésére szolgál, hanem 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 meghökkenítő 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 ujjainal* 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, hanem egy, főként a Balkánon valaha elterjedt vallási rituáléra utal, miként arra többek között vonatkozó esszéjében Gadamer is felhívja a figyelmet. Éhséggyertyát a templom bejáratánál szokás gyújtani, ezáltal 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-metonimikus 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 (nyelviileg 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 préseled 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)*.<sup>106</sup> 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

---

<sup>106</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 78-82.

pénzérmekeként való metaforizálása, mely sok mindenre utalhat. A pénz a gazdagság, illetve a 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 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 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 másikkhoz, 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, részfelület 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 végre 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.<sup>107</sup> 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, a szélsőséges időjárás 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.

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

---

<sup>107</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 83-86.

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, megfejthetetlen. Ám a hálóba még a köveknek is pusztán az árnyékai, lenyomatai kerülnek – a kövek által írt árnyékok erős iróniát 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 egyrésztől már járt megszólítottnál és beszélőnél, másrésztől *nem érinthették gondolatok (unberührt von Gedanken)*. De vajon mit is jelenthet mindez?<sup>108</sup> Amit nem érintenek gondolatok, az nem gondolható el, tehát szavak által valószínűleg nem is írható le igazán. Bármi is legyen az az *etwas*, a költői beszélő sem tudja néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla, 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

---

<sup>108</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 87-89.

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.

Einzig Gegen-

schwimmerin, du

zählst sie, berührst sie

alle.

## A BÁNATZUHATAGON KERESZTÜL,

el(haladva) a csupasz  
sebtükör mellett:  
a negyven lehántolt kérgű  
életfát ott úsztatják.

Magányos ellen-  
úszó, 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)*?<sup>109</sup> 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 fáit 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

---

<sup>109</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 90-92.

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 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 másikhöz 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 lecsupasztott 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

A rájuk boruló  
koponya, melynek

schlafloser Schläfe ein irr-  
lichternder Hammer  
all das im Welttakt  
besingt.

álmatlan halántékán  
lidércsugarú kalapács  
világütemre mindezt  
megéneкли.

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.<sup>110</sup> 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 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 egymástutániség, melyet az ember csupán a számfogalom által képes mérni.

---

<sup>110</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 92-94.

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 bekövetkezhetnek, 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 (?) / TÖRMELEKÉBEN.**

A négyujjbarázdából  
kikotrom magamnak  
a kővé dermedt áldást.

Szokatlan, teológiai mélységet magukban hordozó sorok.<sup>111</sup> 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 *árnyéktörésében* (*Schatten-Gebräch*) (talán a kéz barázdáira vetülő árnyéokra, 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

---

<sup>111</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 95-96.

tehát adott esetben jövődöbeli 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* (*versteinert*), annak belső tartalmaikhoz 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.

**SZÜRKÉSFEHÉR,**  
meredeken kivájt  
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.<sup>112</sup> Ezt követi egy minden bizonnyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrárdalok 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, kiüresedettségre utal. A *szél által idefúj*t növény, a *homoknád* (*hierberverwehter Strandhafer*), mely

---

<sup>112</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 96-98.

*homokmintákat*, -ábrákat (*Sandmuster*) *fuwall, lebel, 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 szeleteit, töredékeit látja, de értelmezni, egészszé 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 felesleges 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 mennyboltronsok.

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.<sup>113</sup> 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 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 erdmärts gesungenen Masten*) *haladnak* (*fabren*), a *gesungen* melléknévi igenév pedig a német versszövegben hangalak szempontjából igencsak rájátszik a *sincken* – *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 ismételtelen 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.

---

<sup>113</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 98-100.

Többek között Celan jeles értelmezőjének, Otto Pöggelernek<sup>114</sup> 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 dal* 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, eltaszítja magától, ezáltal pedig megmarad. Ebben az értelmezésben a dal az, aminek ellent kell állni<sup>115</sup>, 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

---

<sup>114</sup> Otto PÖGgeler, *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*, K. Alber Verlag, 1980.

<sup>115</sup> BACSÓ Béla, i. m. 89.

eszmei-szellemi értelemben vett pusztulásnak, a kultúra és az emberiség egyetemes hajótörésének.

A vers költői látomása, föld és mennybolt apokaliptikus összecsúsása, egyszerre eggyé válása és szétzilálódása nyilvánvalóan egyfajta emberi ősbűn 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 követnünk kell, ha nem akarjuk megismételni a büntettet...”<sup>116</sup>*

A fenti vers egyik vezérmotívuma kétségkívül a meggyalázott, tisztátalanná tett emberi nyelv, Celan pedig többek között azért jelentős költő, mert lírája 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 népiirtások, háborúk, politikai visszaélések nem feltétlenül

---

<sup>116</sup> 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.



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 ismételtén maga a költő az, aki a végsőig kapaaszodik az emberi világba a és maga lesz a *dalkemény* / *dalnak ellenálló árbocszalag*, vagy 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 végsőig 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 kárhozatszerű 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 beängt*).<sup>117</sup> 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 életrajzának bizonyos tényeit. Egyrésztől tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a szerző életkorából indulunk ki és a verset önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő öszülő 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

---

<sup>117</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 100-101.

öngyilkosságához is. Életében számos alkalommal állt pszichiátriai kezelés alatt, melynek során depressziójának és szorongásainak enyhítésére sokkterápiát 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 őszülő halántékával, hanem a belé maró elektródákkal is szembenéz. A kigyúló ezüstös fény ugyanúgy utalhat az őszülő 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 őszül-e, vagy a rajta megcsillanó ezüstös fény az elektrosokra használt fémdrótokra utal, talán ránk, olvasókra van bízva.

## 12.

**BEIM HAGELKORN**, im

brandigen Mais-  
kolben, daheim,  
den späten, den harten  
Novembersternen gehorsam:

in den Herzfaden die  
Gespräche der Würmer geknüpft —:

eine Sehne, von der  
deine Pfeilschrift schwirrt,  
Schütze.

**JÉGESŐBEN / JÉGÁRPÁNÁL**, az üszkös kukorica-  
csőben, odahaza,  
engedelmeskedve a kései,  
kemény novemberi csillagoknak:

a férgek közötti párbeszéd  
a szívfonálba kötve –:

egy húr, melytől, Nyilas,  
a te nyílbetűd  
süvít el.

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – *jégdara*, *jégszem* (*Hagelkorn*), *kiégett / üszkös kukoricacső* (*im brandigen Maiskolben*), megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, *a november csillagzata előtt* (*den harten Novembersternen geborsam*).<sup>118</sup> Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Hagelkorn* főnév a németben nem csupán a csapadékként aláhulló jégszemeket, 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 jégesőre 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,

---

<sup>118</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 102-104.

novemberi csillagzat alatt a kettő eggyé válik, az évszakra való utalás pedig ugyancsak az elmúlás asszociációit hordozza.

A következő sorokban ismételtelen a hanyatlás képeivel találkozunk az olvasó. *Férgek közötti párbeszéd* (*Gespräche der Würmer*) *szívődik* (*knüpfen - geknüpft*) a *szívfonalba* (*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 belefonódik a szív szövetébe, 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 új *húrjától* (*Sehne*) pedig az ő *nyílbetűje* (*Pfeilschrift*), írása *siivút el* (*schwirren*). A leírt betű ebben az esetben tehát olyan, mint a kilőtt nyílvesző, 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.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

**ÁLLNI** a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás,  
ismeretlenül,  
helyetted / érted  
egyedül.

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

Ismét csak egy sokat idézett és elemzett, mára saját  
receptiótörténettel bíró versről van szó.<sup>119</sup> Mi lehet az, amiről

---

<sup>119</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 104-105.

e sorok valójában szólni képesek? A kérdésre persze nem adható egyértelmű válasz, azonban adódhat számos párhuzamos értelmezési lehetőség.<sup>120</sup>

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* előjáró 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 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

---

<sup>120</sup> Lásd példának okáért Bacsó Béla rövid értelmezését, mely az álomszimbólika felől igyekszik olvasni a szöveget: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „*Mert mi nem tudunk...*”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191-200.



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 lehető 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 schraben-  
förmig in sein

Horn gekerbt

Wortspur.

Der letzte Stoß, den er  
führt.

##### VIRRASZTÁSTÓL ÖKLEŐS

álmod.

A tizenkétszer megcsavart,  
szarvába

vésett

szónnyommal.

Utolsót öklel.

A függőleges,

Die in der senk- rechten, schmalen Tagschlucht nach oben stakende Fähre.	szűk nappalhasadékban / - tárnában 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 *düfőssé, öklelőssé (stößig)*, s ezután tárul elénk a tizenkét fordulós csavarmenetet alkotó, az álom szarvába vésett szónym.<sup>121</sup> 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 rackajuhról lehet szó. Bizarr, szokatlan metaforizációja az álomnak. E furcsa képeket nyomasztó földrajzi metaforák követik: *nappalhasadékban, -tárnában (Tagschlucht) felfelé kapaszkodó, csákejázó komp (nach oben stakende Fähre)*, mely átkel valahová, célba juttatva azt, *amit immár sebbé / sebesre olvastak (das Wundgelesenes)*.

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely az éberségtől vált szúróssá.<sup>122</sup> A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. A szarv *barázdáiba*

<sup>121</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 106-108.

<sup>122</sup> Vö. Bacsó Béla elemzésével: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191-200.

csavarodott / vésett szónyomot (*der zwölfmal schraubenförmig 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 szónyom tizenkétszer csavarodott meg, adott esetben követi az állati szarv természetes csavarmenetét, mely szarv *utolsót öklel, döf* (*der letzte Stoß*) (?). Talán lehetséges a szónyom és a következő költői kép, a függőleges, szűk nappalhasadékban a sziklák között felkapaszkodó, felfelé csákjázó komp (*der in der senkrechten, schmalen Tagschlucht nach oben stakende Fäbre*) 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 csáklyázik, 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 *komp*nak (*Fäbre*) nevezett valami talán a föld alól, függőlegesen kapaszkodik felfelé, a nappali fényre, és az álomból lassan az ébredésbe, az ébredésbe 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 olvastak* (*Wundgelesen*), 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 szónommal 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.

<b>MIT DEN VERFOLGTEN</b> in	<b>AZ ÜLDÖZÖTTEKKEL</b>
späten, un-	köttetett kései,
verschwiegenen,	el-nem-hallgatott,
strahlenden	sugárzó
Bund.	szövetségben.

Das Morgen-Lot,	Hajnalmérőön, aranyozott,
übergoldet,	odatapad együtt-
heftet sich dir an die mit-	esküdő, együtt-
schwörende, mit-	csoszogó, együtt-
schürfende, mit-	író
schreibende	sarkadhoz.
Ferse.	

*A kései, el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség (späten, unverschwiegenen, strahlenden Bund), mely az üldözöttekkel (mit den Verfolgten) köttetett, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigre az Ószövetségben.<sup>123</sup> 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*

---

<sup>123</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 108-111.

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 aranszínű, 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* ígén összecsengését, alliterációját, kezdeti s(ch) hangjuk azonosságát magyar nyelven bárhogy is visszaadni nyilván nem könnyű feladat, azonban ez az egybehangzás is megerősíti az ígékhez 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 költői beszélőt. Ő az, akinek sarkához (*Ferse*) odarögzül az aranyozott hajnal-mérőön, s aki talán az üldözöttekkel *esküszik (schwören), csoszog (schürfen)* és *ír (schreiben)* együtt. A mérőön talán tényleg a mélységbe készül magával rántani a költőt, ahol egyfelől várhatja a végzetserű 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.

A vers nyitva hagyja előttünk, vajon magasztos vagy baljós entitás-e, mely az üldözöttekkel sorsközösséget vállaló, feltehetőleg önmagát (is) megszólító költői beszélő nyomában jár, 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.<sup>124</sup> Kétségtől nehéz róla bármi újat mondani a számos kiváló értelmezés után, épp ezért a legjobb, ha itt és most csupán rövid, lényegretörő elemzésre szorítkozunk.

A mindössze hétsoros vers szürkésfekete, hamuvá égett (?) pusztai 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 filmtekercsrel párhuzamosan hangfelvételt rögzítő magnéziumszalag is pereg, 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, ahonnan eltűnt az ember, helyét az elektronikus technika vagy a teljes pusztulás (szürkésfekete pusztaság) vette át, vagy legalábbis az

---

<sup>124</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 111-112.



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 transzcendens a technológia és a materiális létezés javára, vagy pedig transzcendens- és embermentes ellenutópiát kíván elének tární. 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.

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.

Az immár szintén saját recepciótörténetre visszatekintő vers<sup>125</sup> 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, például 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? – 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 az *árvíz, özönvíz* (*die Flut*) motívuma,

---

<sup>125</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 113-114.

a *másik forrás* (*die andere Quelle*) pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával, A mítoszfeldolgozás vonatkozó 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 Mnemoszüné tavából folyik elő. (...) Akkor majd inni adnak neked az isteni forrásban, és akkor majd a többi hőssel együtt uralkodni fogsz.”*<sup>126</sup>

Arról, hogy Celan ismerte a mítosz e középkori német fordítását / átdolgozását, többek között a szerző lírai életművének kritikai kiadásából is pontosan tájékozódhatunk.<sup>127</sup> 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 mítikus 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

---

<sup>126</sup> Bartók Imre fordítása, lásd: uő, Paul Celan, *A sérült élet poétikája*, 161.

<sup>127</sup> „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 Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

műalkotást, amennyiben mélység mérhetetlen és felfoghatatlan tapasztalatát nem pusztán önmagáért keresi.<sup>128</sup> Orpheusznek szükségszerűen vissza kell térnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét 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, utójára.

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.<sup>129</sup> 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

---

<sup>128</sup> Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 140-145.

<sup>129</sup> Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

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 voltaképpen magában a mítoszban készen áll.<sup>130</sup> Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily 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

---

<sup>130</sup> Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

katabázis után ott *csobog, habzik (schaumen)* a művész lelkében másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet fekete sugarán (am schwarzen Strahl Gedächtnis)* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötéttségét 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, *Fadensonnemmel*, 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 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.<sup>131</sup> A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és az *áttöréspontok* (*Harnischstriemen*, *Faltenachsen*, *Durchstichpunkte*) 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 *terep*ként, ahol otthonosan mozog. Még az is elképzelhető, miként arra a *Gelände* – *terep* főnév utalhat, hogy e tájat pusztán térképen látja, láttatja a költői beszélő.

---

<sup>131</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 115-119.

A következő, szintén pusztán négy sorból összeálló strófában megjelenik egy iránytűhöz hasonló geológiai-geográfiai műszer, a *dőlésmutató, dőlésszögmérő (Kluftröse)*, mely egy 180 fokos skálát tartalmaz, és szintén van északi, illetve déli pólusa. Bár a terminus magyar fordításában mindez nyilván nem érzékeltethető, de a *Kluftröse* elnevezés (németül szó szerint: *szakadék-rózsza*) a vers kontextusában mindenbizonnyal a *Windrose* – *szélrózsza* főnévre is rájátszik, mely ugyancsak mérőesszköz, a szél irányának jelzésére szolgál, s meglehetősen hasonló skála található rajta is, mint az iránytűn vagy a *Kluftrösén*. Emellett az összetétel második tagja nyilvánvalóan a *Niemandsrose* – *senkirózsája* kötet címadó metaforával is valamiféle motivikai kapcsolatban állhat Celan költői életművében belül. A vers azt mondja, e műszer *mindkét pólusán (an beiden Polen der Kluftröse)* 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 (südbell)*, 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 Gegengeschöpfte: 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 ellenteremtények

özönlő tömege: zászlót  
bontottak – képmás és utáncat  
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 és zúgása közepette végbemenő, a *tenger által elnyelt (meerüberraucht)*, a *tenger által elöntött térben* történő, üledékszerű *szófelhalmozódás (Wortaufschüttung)* képével indít – a szavak felhalmozódását pedig *vulkáni (vulkanisch)* tevékenység is kíséri.<sup>132</sup> Ezt követi egy apokaliptikus képsor, mely *odafent* játszódik, feltehetőleg az égben, a transzcendens világban. *Ellenteremtmények özőnlő, áradó, árvízként tomboló tömege (der flutende Mob der Gegengeschöpfe) bontott zászlót, tűzte ki a zászlót (er flaggte)*, majd *képmás és utáncat hajózik, cirkál hiúan / hiábavalóan az idő felé (Abbild und Nachbild kreuzen eitel Zeitbin)*. A *zeitbin, az idő irányában történő mozgás* arra utalhat, hogy ezek az ellenteremtmények kaotikusan, mindenfajta konkrét irány és cél nélkül mozognak és uralják a nyelv felszínét.<sup>133</sup> Mindezen lidércnyomásszerű költői látomások előzménye a szavak

---

<sup>132</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 119-121.

<sup>133</sup> Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*, 46.

feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege maga talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével? A *képmás* (*Abbild*) és az *utánzat, másolat* (*Nachbild*) 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 örvénylés 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 elkezdi egy megszólítotthoz beszélni, aki, míg *kei 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 történnék az első két szakasz által leírt apokaliptikus események. A *szóhold* égbolton való megjelenése által *csodaapályt, az apály csodáját* (*Wunder Ebbe*) *idézji elő* (*geschehen – általa megtörténik*), illetve *szűformájú 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, teremtést, létrehozatalt*, illetve mindezzel szoros összefüggésben *biológiai nemzést* is. Mivel itt királyi leszármazottakról / származásról, illetve születésről van szó, az ige ezen jelentésrétege sem hagyható ki teljes egészében az értelmezésből, habár *für* előljáróval állva elsősorban valakiért és / vagy valaki helyett való tanúságtételt jelent. Olybá tűnhet,

e szokatlan képek ellentétben állak a szófelhalmozódással és az ellenteremtények 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* (*Königsgeburt*), 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 kifejezzen, 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 ellenteremtények. 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 megszületendőik 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 keresztüldöfték, 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.<sup>134</sup>

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

---

<sup>134</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 122.

kérdés, *hol lángol (flammen)* egy szó, mely mind a beszélőért, mind a megszólítottért, mind a költőért, mind a befogadóért képes volna tanúságot 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 *ehvakultságot* és *őrületet*, de *tévbítet*, *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 átdöftek, *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, rimes darabja, a vers két keresztíme pedig 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* – *őrület, téboly, képrázat* 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 fiktív szövegével s magát az önkényes értelmezésnek és a félreértés



veszélyének kitéve feláldozza önnön igazságát és valóságát. Ő maga, és amit mond, pusztán illúzióvá, az őrület 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 őrület 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-

**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

gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -  
tischen.

Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
Dein unumstößliches  
Zeugnis.

az út az ember-  
forma havon,  
a vezeklőhavon keresztül, a  
vendégszerető  
gleccserszobákhoz és –  
asztalokhoz.

Mélyen  
az időhasadékban,  
lép-  
sejtjégnél  
ott vár, egy lélegzetkristály,  
megdönthetetlen  
tanúságod.

A megszólított *nyelvének sugárszele (Strahlenwind)* marja a *köznap*  
*tapasztalat* (körülbel 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* (*hundertzünftig*), azonban nem annyira száz nyelven szólal meg egyszerre, sokkal inkább a *doppelzünftig* – *kétnyelvű*, *villásnyelvű*, *kégyónyelvű*, melléknévre játszik rá, amely *kéértelműen* / *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, 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.<sup>135</sup>

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

---

<sup>135</sup> Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 123-126.

gleccserszobák jelenthetik a felesleges metaforáktól megtisztított, szűkszavú, ám ezáltal mégis magasabb tartalmakat közvetíteni képes költői nyelvet. A *vezérelőbó* (Büßerschnee) összetétel utalhat a nyelv mintegy bűnösként 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 (*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, elkészüléskor 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 teremtett szilárd költői valóság is, mely egyszerre materiális és immateriális.

A vers egésze, hasonlóan a *Szófelhalmozódás* – *Wortaufschüttung* kezdetű költeményhez 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 tájgáin 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 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 kerülünk 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 keresztülvágathatunk a világ és a nyelv legvadabb, legbizarrabb tájain, ám az utazás izgalmakban is bővelkedik. A geológiai metaforák<sup>136</sup>, 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 halkán 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 pedig nem csupán a mögülük szóló költői szubjektumhoz, de önnön mélységeihez is közelebb jut.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> 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.

<sup>137</sup> A hermetizmus fogalmának meghatározása, meghatározhatósága kapcsán vö. SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192-203.

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 pusztaságban, ám ezen egyedüllét által külön világot is képesek alkotni. Ezen intimitást, mindentől való elkülönbözödést 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 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 hozzáférhetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtelen 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 alakatlan, képlékeny szavak formát és szilárdságot nyernek, s a versbe már kristályá 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.

**SZÉPSÉG ÉS BORZALOM KÖZÖTTI  
TÉRBE  
TANULMÁNYVÁZLAT PAUL CELAN  
LÍRÁJÁNAK VEZÉRMOTÍVUMAIRÓL**

Habár Paul Celan költészetének tárgyalása kapcsán számos értelmező azt állítja, hogy a versek olvasása nem igényel életrajzi és irodalomtudományi ismereteket, mintegy különösebb világismeretet, és talán anélkül is hatást gyakorol a mindenkori olvasóra, Celan költészetkoncepciójának – nem konkrétan a versek, hanem a szerző költészetéről alkotott felfogásának – megértéséhez, vagy legalábbis *megérzéséhez* valamennyire érdemes ismerni a szerző életrajzi és eszmetörténeti hátterét, azt a hátteret, amelynek kapcsán ez a költészet ilyen formában kialakult.

Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában, főként Ingeborg Bachmannra<sup>138</sup>, a második világháború utáni német nyelvű líra szintén kiemelkedő alakjára hivatkozva borzalom és szépség, *Grauen* és *Schönheit* fogalmai között helyezi el Paul Celan költészetét. A világháború után teljes mértékben megrendült mindenbe, az addigi eszmékbe, értékekbe, a nyelvbe vetett bizalom, minden, ami addig biztosnak, stabilnak hatott, destabilizálódott. Nemcsak az emberi

---

<sup>138</sup> Ingeborg Bachmann 1959-ben tartott egy előadást az akkori kortárs költészet problémáiról, melyben kitért a második világháború után a költészetben jelentkező eszmetörténeti válságra és Paul Celan költészetkoncepciójára is. Bacsó Béla erre az előadásra hivatkozik kismonográfiája keretein belül többször is. Lásd: Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

társadalom értékei relativizálódtak vagy tűntek el, hanem maga a tér és az idő, a hagyományos értelemben vett valóság paraméterei is megkérdőjeleződni látszottak – egy ilyen eszmetörténeti válságban, egy olyan korban, melyben már nincs semmi fogódzó, szinte szükségszerű, hogy olyan költészetkoncepció jöjjön létre, amely a korábbiaktól eltér, elszakad, és amely szintén megkérdőjelez minden addigi értéket, standardot, ugyanakkor egyben saját magát is, hiszen minden viszonylagos és instabil – de mégis ki akar fejezni valamit, újítani akar, az addigi értékekkel és adott esetben azok felbomlásával is szembehelyezkedve valami új értékrendet kíván teremteni. Ebben a közegben, ebben az új szellemi-eszmei légkörben kerül egymás mellé szépség és iszonyat, melyek azonban Celan lírájában nemhogy kioltják egymást, mint egymás ellentétei, hanem kölcsönösen feltételezik egymást – ami igazán szép, az egyben borzalmas, félelmetes, is, csak úgy érhető el a valódi szépség, ha előtte, vagy éppenséggel vele együtt megtapasztaljuk az iszonyatot is. Akár úgy is érthető az elképzelés, hogy a múlt, nevezetesen a jelen kontextusban a második világháború borzalmai és zord történelmi tényei képviselik az iszonyatot, ezt az iszonyatot túlélve azonban – már maga a túlélés ténye által is – kutatható a szépség, valami más, valami új ideája. Azonban a múlt semmiképpen sem tagadható meg, és ezáltal a költészet is mindenképpen átértékelendővé, más szempontból megközelítendővé válik. Képletesen egy lebombázott, háborúban és népiirtásokban megrongálódott költészetet kellett szinte a semmiből, vagy legalábbis a romokból felépíteni. Véleményem szerint Paul Celan éppen ezt igyekezett véghezvinni, talán nem is sikertelenül,

irodalomtörténeti jelentősége pedig éppen abban állhat, hogy egy háború utáni, megrendült és kiábrándult, intellektuális-irodalmi senkiföldjén működve képes volt létrehozni valami olyat, ami korábban nem vagy csupán nyomokban létezett. Természetesen valótlanság volna azt állítani, hogy Paul Celan költészete száz százalékgig eredeti líra, mely mentes mindenféle korábbi irodalmi előzményektől, hiszen a szerző több klasszikus, főleg német költőtől vett át nem egyszer direkt idézeteket verseiben – a legmeghatározóbb irodalomtörténeti alakok, akik hatottak Celan költészetére, minden bizonnyal Novalis, Hölderlin és Rainer Maria Rilke voltak, de más szerzők hatásai és más szerzőkre való utalások is kimutathatóak Celan lírájában, ez persze semmit nem von le költészetének értékéből, csupán annyit jelent, hogy az irodalom folyamatosságát, történetyszerűségét figyelembe véve, talán mint minden szerző, ő is elhelyezhető egy irodalomtörténeti folyamatban és megállapítható, kik is voltak azok a szerzők, akiket esetében „*literary father*”-nek, nagy elődnek tekinthetünk. Peter Szondi véleménye szerint Celan költészetének fő vonása, a hermetizmus már Hölderlin költészetében, tehát a német romantikában is megtalálható, Hölderlint pedig Celan maga is egyik elődjének vallotta, verseiben nagyszámú direkt idézet vagy intertextuális utalás, allúzió mutatható ki. Ahogyan Peter Szondi<sup>139</sup> érvel:

*„Hölderlin kései stílusának hermetikussága, vagy ami olyanként megjelenik, addig tekinthető Hölderlin eljárás törvényszerűségének, amíg egy ennek megfelelő interpretációs eljárás létre nem jön.”*

---

<sup>139</sup> Peter SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, 311.

A hermetizmus a költészetben olyan poétikai módszer, olyan nem-hagyományos versalkotási és versolvasási koncepció, amelyet mindenképpen el kell választani a hagyományos beszédétől, és olyan speciális, szintén nem-hagyományos interpretációs módszert igényel, amely tényleg képes értelmezni. Mivel a XX. század második fele előtt a hermetikus költészeti megközelítés sem számított tradicionálisnak, ezért az ilyenfajta költészet olvasása, elemzése sem volt lehetséges a tradicionális módszerekkel teljes mértékben. Paul Celan költészetének egyik kulcsfontosságú jellemzője a zártság, a szövegek kontextustól, a külvilágtól és adott esetben más szövegektől független (habár jellegük helyenként erősen intertextuális) létezése, alakulása, szemantikai telítettsége. Ebből a szempontból viszont nemcsak Hölderlinhez, hanem Stephan Mallarméhoz és a szimbolizmushoz is köthető – azaz mind Celan, mind Mallarmé lírájának egyik alapvető közös vonása a hermetizmus, ez pedig megint arra a szinte triviális tényre utal, hogy Celan lírája saját eredetisége és irodalomtörténeti jelentősége ellenére sem tekinthető előzmény nélkülinek. Schein Gábor egy, a lírai hermetizmusról írott tanulmányában a fogalmat úgy értelmezi, mint egy kialakítandó esztétikai kategóriát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen belül mennek végbe. Schein ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a fogalom egyáltalán nem egyértelmű, sőt, rengeteg irodalomelméleti vita övezi máig is, definíciója tehát

sok esetben szubjektív és a kontextustól is sokban függhet, melyik szerző mit is ért alatta.<sup>140</sup>

Mindezek után talán az is könnyebben érthetővé válik, miért éppen azok a motívumok alkotják Celan költészetének vízjeleit, amelyek gyakran, mintegy szisztematikusan előfordulnak verseiben. A következőkben ezen motívumok kiválasztására és rövid magyarázatára teszek kísérletet, támaszkodva többek között Bacsó Béla kismonográfiájára, mely az elmúlt bő egy évtized egyik meghatározó műve a magyar Celan-értelmezés szempontjából, s akiről úgy vélem, remekül kimutatta Celan költészetének egyes kulcsmotívumait.

## LÉLEGZETVÉTEL

Celan lírájában a lélegzet, a levegővétel az egyik olyan kulcsmotívum, mely verseiben vissza-visszatér. Lator László<sup>141</sup>, Celan egyik legismertebb és talán legjelentékenyebb magyar fordítója is kitér a lélegzet motívumának kulcsszerepére Celan költészetében. Amint azt az 1981-ben megjelent, *Halálfüga* című Celan-válogatáskötet utószavában írja:

*„A lélegzet (Celan lírájában az egészség, a létezés, a költészet szinonimája) akadozik, az az „úszó álmotomány”, amely utójára kínál segítséget, hogy „a szívkő áttörje rekeszeit”,*

---

<sup>140</sup> SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995/2, 192-203.

<sup>141</sup> LATOR László, *Utószó*, in Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128, 128.

*veszedelmes örvények felett lebeg. Celan „ön maga legmélyébe szorulva” már nem a szenvedésből, hanem magából „lépett ki”.*

Azaz: Paul Celan lírájában a lélegzet motívuma tulajdonképpen egyenlő a létezéssel és a költészettel – egy költő számára pedig a kettő értelemszerűen egy és ugyanaz. Azonban az eszmetörténeti válságnak, a nyelvben, mint kifejezőeszközben és egyáltalán az addig stabilnak gondolt értékekben és eszmékben való hit megrendülésének köszönhetően már nem lehet olyan szabadon „lélegezni” (azaz: alkotni és létezni), mint korábban lehetett, az értelmiségi, az alkotó ember, a költő fuldoklik, azaz nehezen fejezi ki magát, mivel nem biztos abban, hogy egyáltalán ki tud fejezni bármit is, van még mit kifejeznie, mivel azonban *költő*, mintegy ösztönösen, de mégsem tehet mást, mint fuldoklik, azaz próbálkozik, ameddig csak lehet. A lélegzetmotívum Celan világában arra is utalhat, hogy a németek a deportált embereket nem egyszer gázkamrákban végezték ki, azaz megfulladtak, lélegzetük elapadt, létezésük megszűnt. Azonban a kifejezés, a semmiből való újraéledés, a lélegzetvételek újraindítása egy ekkora trauma után csak akadozva megy – az eredmény pedig lírai értelemben vett „fuldoklás”, azaz kifejezés nehézsége, a nyelvben való bizalom megrendültségéből kifolyólagos homályosság<sup>142</sup> és

---

<sup>142</sup> Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában külön fejezetet szentel a homályosságnak (obscuritas), mint a szerző költészetének egyik fő jellemzőjének. Szintén Ingeborg Bachmann fentebb említett előadására hivatkozik, és egyetérteni látszik azzal az állásponttal, hogy ha a második világháború utáni költészet valóban a borzalom és a szépség kettősére épül, akkor szükségképpen homályos, hiszen nem tudja egyértelműen, direkt módon megfogalmazni, amit üzeni akar, ezt nem is teheti, hiszen az eszköz, melyet

hermetikusság. A költők és a költészet a homályban, egyfajta intellektuális robbanás utáni porviharban lélegeznek, próbálnak meg lélegezni, a vers pedig nem más, mint a nehézkes belégzés utáni pillanatnyi kilégzés.

Hogy lássuk, mennyire fontos motívuma Celan verseinek a lélegzés, a lélegzetvétel, megemlíthetjük, hogy a szerző 1967-ben, tehát nem sokkal a halála előtt megjelent hetedik, immár kései és érett lírájának egyik kulcspontját alkotó kötetének címe sem más, mint *Atemmvende*, azaz *Lélegzetváltás*, tehát a kilégzés és a belégzés folyamata. A lélegzet motívumának még egy fontos, biblikus vonatkozása lehet Celan líráján belül, hogy mikor az evangélium Jézus megfeszítették, azaz elhagyta utolsó *lélegzete*, a világ elsötétedett. (Erre a bibliai elemre játszik rá Celan *Tenebrae* című verse, melyet a későbbiek folyamán még részletesebben is elemezni kívánok.) Az utolsó lélegzet tehát nem más, mint a Megváltó halála<sup>143</sup>, a teljes sötétség eljövetele – ami után persze ott a megváltás lehetősége. Ily módon természetesen nem csupán a zsidó, de a keresztény hagyomány is bevonódik a celani költészetbe – kérdés persze, érdemes a kettőt egymástól elválasztva kezelni. Merész gondolat volna-e tehát a második világháború

---

használ, a nyelv, már egyáltalán nem stabil, nem megbízható. Épp ezért Paul Celan és a többi jelentős háború utáni költők versnyelve, pláne azon költők lírai világa, akik valamilyen módon kötődnek a holokauszthoz vagy más etnikai csoport ellen véghezvitt direkt népiirtáshoz, szükségképpen homályos és többértelmű. Lásd: BACSÓ Béla, *A sző árnyéka*, 49-58.

<sup>143</sup> Jézus a kereszten, mielőtt meghalt és utolsó lehelete elhagyta volna a testét, a Biblia szerint így kiáltott fel: „Elvégeztetett!” (János 19:30). Jelen tanulmány ezt Paul Celan líráján belül úgy igyekszik értelmezni, hogy a második világháború szimbolikusan nem más, mint a Jézus utolsó lélegzete után a világra boruló sötétség. Paul Celan lírája tehát a sötétség utáni időszakban újra a lélegzetvétel lehetőségét, azaz a megváltást, az újrakezdést is keresheti.



eseményeit úgy értelmezni, mint az utolsó lélegzet utáni elsötétedés időszakát? Európában, mind a valós, mind az eszmék és a művészet, a költészet világában végbement egy elsötétedés, egy fulladási folyamat, mely után a feladat nem kevesebb, mint újra lélegezni.

Paul Celan a *Lélegzetváltás* című kötete kapcsán maga is kitért a lélegzetvétel és a líra kapcsolatáról alkotott koncepciójára a Büchner-díj átvételekor tartott, *Meridián*<sup>144</sup> címet viselő beszédében:

*„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 szigorodik össze, talán éppen itt romlanak el az automaták – 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.”*

Bacsó Béla<sup>145</sup> is tárgyalja a *Meridián* című előadás kapcsán, hogy Celan a versalkotást minden bizonnyal úgy képzelte el, mint kilégzés és belégzés, kezdeti állapot és végállapot közötti köztes állapotot – amikor a levegő a tüdőben van, azaz bent, az alkotóban, az emberben, nem pedig kint a világban. A vers,

---

<sup>144</sup> A *Meridián* című előadás Schein Gábor általi magyar fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 5-14.

<sup>145</sup> BACSÓ Béla, i. m. 31.

a műalkotás akkor jön létre, mikor a kilégzés megtörténik, de legteljesebb formájában talán éppen a belégzés és kilégzés közötti köztes állapotban a metaforikus tudóban létezik, amikor még nem lépett be tér és idő dimenziójába, a szövegtől független valóságba.

Jelen tanulmány keretei között természetesen nem lehetséges a lélegzet motívumának minden aspektusát megvizsgálni, csupán felszínesen bemutatva tárgyalni azt. Hans-Georg Gadamer<sup>146</sup> például egész kommentárkötetet írt Paul Celan *Atemkristall – Lélegzetkristály* címűversciklusához, melyben ugyan foglalkozik a lélegzet motívumával is, de jórészt az „én” és a „te” névmások referenciára, jelentésére hegyezi ki tanulmányát

A továbbiakban más kulcsmotívumok, visszatérő elemek rövid vizsgálatára kerül sor, melyek véleményem és a szakirodalom többé-kevésbé egybehangzó véleménye szerint a celani költői életmű gerincét alkotják.

## **KÉZ**

Paul Celan lírájának egy másik kulcsmotívuma, a kéz természetesen sok mindennek lehet a szimbóluma. Lehet egyrészt nyilvánvalóan az alkotásé, hiszen Celan számára a költészet egyfajta kézműves mesterség, melyen keresztül a nyelvet írásban használja, a szöveget a költő a kezével, mint valami szimbolikus teremtőeszközzel alkotja meg. A kéz nem csupán eszköz, hanem olyan testrész, amely megkülönbözteti az embert az állattól, tehát egyben antropológiai szimbólum

---

<sup>146</sup> Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall”*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.

is<sup>147</sup>. Továbbá Derrida<sup>148</sup> elképzelése szerint, Heidegger kézről alkotott elgondolásával rokonítva, az ember a gondolkodást úgy sajátítja el, mint például az asztalos a kézműves mesterséget – a gondolkodás, és ezen belül az alkotás éppen olyan, mint a kézműves tevékenysége, intellektuális kézműves munka. A kéz ezáltal a teremtés, az új dolgok – gondolkodás általi – létrehozatalának metaforája. A kéz nem csupán megfogni, megragadni képes valamit<sup>149</sup>, akár fizikálisan, akár átvitt értelemben gondolkodunk, hanem egyúttal megtartani, jelölni, rajzolni, irányt mutatni valakinek, valaminek.

Paul Celan költészetében a kéz motívumának jelentése tehát nem egysíkú, tradicionális, hanem a szerző életművén végigívelő, komplex metaforikaként nyeri el többszörösen összetett jelentését, mint az alkotás, a jelölés, az új dolgok teremtésének, az állati léttől való megkülönböztettségnek motívuma. Ebben a kontextusban keresendő, mit is jelent például a kéz motívuma Celan egyik jól ismert, *Blume – Virág* című versében:

„Wir waren

„Kezek

---

<sup>147</sup> Ugyancsak Bacsó Béla elmélkedik kismonográfiájában a kéz jelentéséről és antropológiai jellegű jelentőségéről, többek között Derridára, Hölderlinre és Heideggerre hivatkozva. Bővebben lásd BACSO Béla, i. m. 21.

<sup>148</sup> Jacques DERRIDA, *Heideggers Hand (Geschlecht II)*, in *Postmoderne und Destruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, szerk. Peter ENGELMANN, Ph. Reclam und Jn. Verlag, 1990, 187.

<sup>149</sup> Celanról írott kismonográfiájában Bacsó Béla a kéz motívumának lehetséges jelentéseinek poétikai, filozófiai-eszmetörténeti vizsgálata közben Heidegger kézről alkotott elképzelésére is felhívja a figyelmet. Bővebben lásd: Martin HEIDEGGER, *Was heißt Denken*, Max Niemeyer Verlag, 1984, 51.

Hände,	voltunk,
wir schöpften die Finsternis	kimeregettük a sötétet,
leer, wir fanden	megtaláltuk
das Wort, das den Sommer	a szót, a nyárnak
heraufkam:	kapaszkodót:
Blume”	Virág.” <sup>150</sup>

A versben a kéz az embert, a beszélőt jelöli metonimikusan, amely a sötétben keresgélve (a német eredetiben szó szerint: *üresre mertük a sötétséget / homályt – wir schöpften die Finsternis leer*), majd azt kimeregetve, üresre merve ráakad a keresett szóra, a virágra, mely a *nyárnak kapaszkodott (das den Sommer heraufkam)*, azaz minden bizonnyal a reményt, az újrakezdést jelenti. (Talán az is megemlíthető, hogy az idézett versben valószínűleg arról van szó, hogy Celan, az életrajzi én kisfia megtanulta a *virág* szót, mely a költő számára adott esetben a reményt, mégpedig a háború utáni újrakezdés, a képletesen lerombolt kultúra újrakedésének reményét szimbolizálhatja.) A keresett szó, az újrakezdés szavának kézzel való megtalálása, a sötétségben, a homályban történő kitapintása pedig nem más, mint valami újnak a kezdete, lehet egy új értékrend (újfajta költészet?) megteremtése.

További elemzésbe, fejtegetésekbe a kézmotívum kapcsán Celan költészetén belül a terjedelmi korlátok okán nem bocsátkozom, mindössze néhány példával igyekeztem illusztrálni a motívum jelentőségét és lehetséges jelentését, jelentéseit a szerző életművén belül. A kéz motívuma nemcsak a fent említett szövegen kívül Celan költészetében

---

<sup>150</sup> Lator László fordítása. Lásd: Paul CELAN, *Haláljügg*, Budapest, Európa Kiadó, 1981, 38.

még számtalan helyen feltűnik. Fő jelentése egyrészt az alkotás, a teremtés, a kézművesség, a gondolkodás, az ember maga, de mivel az emberi kéz nemcsak teremteni, hanem pusztítani is képes, a költészetben természetesen akár ennek az ellenkezőjét is jelölheti.

## SZÍV

Paul Celan lírájában, főként magyarra is lefordított, ismertebb verseiben elég gyakran megjelenik a szív motívuma. A kézhez hasonlóan nem csupán egy jelentésben, egyféle szimbolikában fordul elő, hanem a szerző költészetét végigkísérve komplex, összetett jelentésre tesz szert. Talán érdemes ennek kapcsán megemlíteni az alábbi verset:

<b>DAS</b>	<b>AUSGESCHACTETE</b>	<b>A KIHANTOLT SZÍV,</b>
<b>HERZ,</b>		melybe érzéseket vezetnek.
darin sie Gefühl installieren.		
Grossheimat Fertig-		Óriáshaza alkat-
teile.		részek.
Milchscwester		Tejnővér
Schaufel.		lapát. <sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> A verset a saját fordításomban közlöm. A vers eredetileg a *Fadensonnen – Fonálnapok* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Fadensonnen*. A jelen tanulmány szerzője általi magyar fordítás az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Nyebvács. Paul Celan válogatott verse*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, Budapest, 2009.

Fenti rövid versében a költő kihantolt szívről beszél, amelybe az érzéseket úgy kell belevezetni (a német eredetiben „installieren” – installálni, mint a mai világban már teljesen szokványosnak számító számítógépek és egyéb elektronikus berendezések esetében). Kiss Noémi Celan költészetéről és magyar recepciójáról szóló doktori disszertációjában amellet érvel, hogy Celan jelen versében a szív motívuma és az érzelem ehhez történő hozzárendelése, mintegy ráerőszakolása erősen ironikus<sup>152</sup>, csupán retorikai megfeleltetésekről van szó, de szívnek és érzelmenek ebben a lírában, ebben a korban már vajmi kevés köze lehet egymáshoz. A szív szó itt már nem hagyományos értelemben használt metafora, az értelem tradicionális dekódolását itt megakadályozza a kontextus, a szív és a belévezetett érzelmek paradoxona – tehát a szív itt semmiképpen sem az érzelmet, az emberi lelket, annak érzéseit szimbolizálja, sokkal inkább a kiüresedést, az elidegenedést, azt az egyfajta érzéketlenséget, mellyel a háború utáni szellemi-eszmei légkör szembesíti az embert és a művészt.

Ez az ironikusság annyiban félelmetes és kiábrándító, hogy már semmi sem jelentheti azt, amit korábban jelentett, olyan események mentek végbe az emberi történelemben és szellemtörténetben, amelyek megakadályozzák, hogy a szív ugyanazt jelentse, amit korábban – már erőszakkal kell belévezetni, ráinstallálni, beletáplálni az érzelmeket, mintha

---

<sup>152</sup> Kiss Noémi elképzelését a fentebb idézett versre disszertációjának *Hermetizmus és irónia* című fejezetében, a Celan költészetében szerinte párhuzamosan jelenlévő hermetikusság és az ironikusság kapcsolatát vizsgálva tér ki. Bővebben lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, Budapest, 2003, 117.

nem is az emberrel metonimikus kapcsolatban álló szimbólum, hanem gép volna. Ezt a képzetet erősíti, hogy Celan a fenti versben kihantolt szívről ír, tehát egy olyan szívről, mely egyszer már meghalt (lövést kapott?), és most, holtából kiásva kell újra feléleszteni, megtölteni érzelmekkel. Erre a halálra és elgépiesedésre utalnak a vers további részeiben az alkatrészek (németül *Fertigteile* – *készrészek*, *előregyártott elemek?*), illetve a „tejnővér”, a testvériséget megtestesítő alak és a lapát grammatikailag és szemantikailag tisztázatlan kapcsolata. A szív tehát meghalt, újra kell éleszteni, de már ez is csak elgépiesítés, erőszakos újraindítás útján válik lehetségessé.

Paul Celan lírájában más helyeken, más jelentősnek elkönyvelt versekben is előfordul a szív motívuma. A fentebb idézett vers párhuzamba állítható a költő egy korábbi, még kevésbé hermetikus és talán könnyebben dekódolható, *Espenbaum* – *Nyárfa* című versével, melynek csak egy részletét idézem:

„Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife. Meiner Mutter Herz war wund von Blei.	„Kerek csillag, meghúzod az arany hurkot. Anyám szívét ólom tépte szét.
---	--

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?	Tölgyfaajtó, helyedből ki emelt ki?
---	--

Meine sanfte Mutter kann Jámbor anyám nem térhet  
nicht kommen.” vissza már.”<sup>153</sup>

A fent idézett versben a szív motívuma még sokkal egyszerűbb, könnyebben dekódolható kontextusban szerepel, mint Celan kései és jelentősebbnek tartott verseiben. Mindössze arról van szó, hogy a lírai beszélő / költő anyjának szívét ólom tépte szét – ez pedig valóban igazolható életrajzi adat, hogy Celan anyját a második világháború során német katonák lőtték le. A szív itt pusztán az élet, az emberség, az emberi létezését jelentő motívum, amit a háború, a történelem borzalmi, melyeket a velük metonimikus kapcsolatban álló ólom jelenít meg, széttépnek, meggyilkolnak, létezését megszüntetik. A korábban idézett vers kihantolt szíve akár lehet ugyanaz a szív, melyet a háború után, a példátlan eszmetörténeti válság keretei között kiásnak ugyan és megpróbálják újraéleszteni, de már semmiképpen sem lesz ugyanaz, életre kelteni csak erőszakkal, gépi módon lehetséges. A *Nyárfa – Espenbaum* és *A kibantolt szív – Das ausgeschachtete Herz* című versek szívmotívuma akár lehet ugyanaz a szív, de két végállapotban, a pusztítás előtt és után.

Egyik ismert versében, az ismert magyar fordításban *Köln, Hof tér – Köln, am Hof* című versében Celan szokatlan szóösszetételben szívidőről beszél:

---

<sup>153</sup> Eredetileg a *Mohn und Gedächtnis – Mák és emlékezet* című kötetben került közlésre, tehát mondhatjuk, hogy Celan egészen korai lírájához tartozik. Lásd: Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1952.

A vers jelen tanulmány szerzője általi fordítása az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Nyehrács. Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009, 8.



***Köln, am Hof***

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille,  
einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.

Ihr Dome ungesehn,  
ihr Ströme unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns.

***Köln, Hof tér***

Szívidő,  
a megálmodottak  
éjfélre állnak.

Volt, ami beleszólt a  
csendbe, volt, ami hallgatott,  
volt, ami ment tovább.  
Számúzótt s elveszett  
hazatalált.

Ti dómok.

Ti szem-nem-látja dómok,  
fül-nem-hallja folyók,  
órák, mélyen mibennünk.<sup>154</sup>

Habár a fenti versről bizonyos ellenőrizhető filológiai adatok alapján tudható, hogy Celan költőtársnőjéhez és egy ideig szerelméhez, Ingeborg Bachmannhoz lett címezve, ezen életrajzi tények ismerete nélkül is lehetséges az interpretáció. Az idézett versben a *szívidő* – *Herzzeit* azt az asszociációt kelti, mintha a toronyóra kongása, az idő jelzése szívdobáshoz, szívveréshez lenne hasonló, avagy vele lenne azonos. Az idő

---

<sup>154</sup> A verset Lator László fordításában idézem. A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959. Magyarul lásd: Paul CELAN, Halálfúga, 42.

nem más, mint szívdobogás, az emberi létezés pedig csak addig tartható fenn, amíg a szív, azaz az idő dobog. Celan fenti versének bonyolult metaforikája alapján akár a szív és a dómok közötti kapcsolat, azonosság is feltételezhető. A vers világában feltehetően jelenlévő toronyóra kongása és a később említett dómok talán azonosíthatóak a szívvel és az idővel egyaránt. A *szívidő* erős összetétele is sejtetheti, hogy szív és idő tulajdonképpen azonosak, az időt jelző órakongás, a dómok, a folyók, az órák és a szív maga voltaképpen azonosak – az emberi létezés nem más, mint szívidő, melyben a szív dobogása jelzi egyáltalán magát a létezést, és mintegy metrumként, órakongásként utal az idő múlására is. A megálmódottak szívidőben való éjféltre állása (éjféltre meredve való megállása?) ugyanakkor baljóslatú konnotációkat is kelthet – ha éjfélnél van a szívidőn belül, azt is jelentheti, hogy az emberi létezés maga áll éjféltre, tehát végéhez közelít, valami változás, valami borzalom lehet készülődésben.

Mint láthattuk, Celan költészetben a szív motívumának nem csupán érzelmi, hanem filozófiai, ontológiai aspektusai, lehetséges jelentésárnyalatai is fellelhetőek. Megjegyzendő azonban, hogy Celan lírájában a szív motívuma bizonyos helyeken a tradicionális értelemben vett érzéseket, például a szerelmet is jelentheti. Elég megnézni a költő *Schneebett – Hóágy* című versét, melyet a későbbiek folyamán valamivel részletesebben is elemezni kívánok. Itt csak egy rövid részletet idézek a vers elejéről:

„Augen, weltblind, im Sterbgeklüft: Ich komm,  
Hartwuchs im Herzen.  
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.  
(Atemgeflecktes Gelaucht. Strichweise Blut.  
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.  
Zehnfingerschatten – verklammert.)”

„Világvak szemek halottszakadékban: megyek,  
bozót a szívben.  
Megyek.

Holdtükör meredélyfal. Lefelé.  
(Lélegzetfoltos fény. Vér, fonalakban.  
Felhős lélek, még egyszer formaközelen:  
Tízujjárnny – összefonódva.)”<sup>155</sup>

A *Hóágy* alapjában véve szerelmes versnek tekinthető, bár – mint az Celan legtöbb versére általában véve igaz lehet – más interpretációi is érvényesek lehetnek. Itt és most nem kívánom a verset részletesen elemezni, csupán a szív motívumának vizsgálata szempontjából egy aspektusára kitérni: a *bozót a szívben* (*Hartwuchs im Herzen*) azért érdekes, mert ugyanennek a mondatnak az elején a költői beszélő azt mondja: „megyek”, a „bozót a szívben” motívum pedig ezután következik, mintha a szívben jelenlévő bozótost mintegy önmagával azonosítaná, nem pedig a saját szívében metaforikusan jelenlévő bozótról, kuszaságról beszélne. A vers további részében, mint ahogyan arra a mű kapcsán

---

<sup>155</sup> A vers németül eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben jelent meg. Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Haláljűga*. 41.

Celan-fordításkötetének utószavában Lator László<sup>156</sup> is kitér, a menekülő lírai beszélő feltehetőleg megsebesül és lecsúszik egy sima, holdat visszatükröző sziklafalon. A versben minden bizonynal egy disszonáns szerelem körvonalazódik (?), melyben a költői beszélő inkább menekül a szeretett nő elől, mintsem egyesülne vele, a szerelmesek egymást üldözik, egymást tépik, egymásban keltenek végzetes szorongást. Lator szerint eldönthetetlen, hogy a részlet végén az összefonódott „tízujjárnék” vajon a szerelmesek összefonódó kezét jelenti-e, vagy inkább egy ember, a költői beszélő kétségbeesésében imára kulcsolt kezét. A bozótos a szívben, amennyiben elfogadjuk a *Hóágy* szerelmes versként való értelmezését, minden bizonynal az összekuszáltságot, az átláthatatlanságot, az érzelmek szövevényességét, áthatolhatatlanságát jelenti. A szívben burjánzó bozótos és a lírai beszélő szokatlan, egymásnak történő megféleltetése (bár a fragmentált nyelvezet és a fordítás eredetihez képesti feltehető információ-vesztesége miatt ez sem teljesen bizonyos) alapján feltételezhető, hogy ez esetben a szív motívuma metonimikus kapcsolatban van a lírai beszélővel, az emberrel. A szív tulajdonképp maga az ember, az érzelmek tere, hiszen érzelmek csak az emberen belül jöhetnek létre, a benne terjengő bozótos pedig nem más, mint a szerelem érzése, mely zavaros, áthatolhatatlan és ez esetben minden valószínűség szerint nem tisztázott, disszonáns.

---

<sup>156</sup> Paul CELAN, *Haláljága*, 126-127.

## SZÓ

Paul Celan költészetében a szó<sup>157</sup>, mint a nyelv, a költészet jelentéshordozó alapegysége is, a fent említett motívumokhoz hasonlóan, a költői életmű értelmezésében valószínűleg megkerülhetetlen kulcsszerepet játszik.

Gyakran felvetődő kérdés Celan és Oszip Mandelstam költészet szemléletének hasonlósága. Mandelstam<sup>158</sup>, az orosz születésű zsidó költő még jóval Celan irodalmi pályakezdése előtt, az 1920-as években írt esszéket a szó természetrajzáról, melyekben megjelent a *palackposta* képe, Paul Celanról pedig köztudomású, hogy költészetét intellektuális értelemben vett *palackpostának* szánta az olvasó felé, azaz a vers tartalma, a szavak üzenete, ha egyáltalán képesek még tartalmat, üzenetet hordozni, remélhetőleg célba érnek valakihez, de azzal a lehetőséggel is számolni kell, hogy erre nem kerül sor, hiszen minden, így a szavak jelentésközvetítő ereje is bizonytalan. Bacsó Béla<sup>159</sup> véleménye szerint mikor *A szó természetrajzáról*<sup>160</sup> című írásában Mandelstam szembefordul a csupán asszociatív költészettel és leszámol a szimbolista tradícióval, akkor a XX. század nagy költészeti fordulatát előlegezi meg, amely például T. S. Eliot, Paul Valéry és Gottfried Benn költészetében figyelhető meg. E tradíció Celan lírájával is rokonítható, a költői szó pedig ily módon

---

<sup>157</sup> BACSÓ Béla, i. m. 33-48.

<sup>158</sup> Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársakról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, ford. ERDÉLYI Z. János, vál. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992.

<sup>159</sup> BACSÓ Béla, i. m. 34-35.

<sup>160</sup> Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, ford. ERDÉLYI Z. János, vál. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992.

németül *dingfest – dolognak ellenálló* jelleggel bír, magát a világon kívül, vagy inkább afölé helyezi magát. Olyan létező, mely állandó jelentéstöbbletet hordoz, önmagánál mindig többet rejt magában, ily módon pedig megőrzi a dologi valóságtól valami függetlent az emlékezet számára.

Bacsó kisonográfiaja különböző gondolati tradíciók felől igyekszik megragadni a szó funkcióját és jelentőségét Paul Celan költészetében – Heidegger „a szó hatalomvesztése”-ről beszél, ebben a kontextusban pedig a szót, különösképpen a költői szót a világ dolgainak ellenállóvá, időtállóvá kell tenni.<sup>161</sup> A szavak funkcióját a kabbalisztikus tradíció felől megvizsgálva Rosenzweig<sup>162</sup> állítása alapján a szavak az egész mondat elemeiként jelennek meg, azonban egyes esetekben nem létezik az állandóságuk, hanem új jelentést nyernek, megújulásra képesek, ez pedig talán még állandóbbá teszi őket, mintha egyetlen stabil jelentéssel, referenciával bírnának. Ha elvonatkoztatunk a kabbalizmustól és egyéb zsidó vagy más kulturális és vallási tradícióktól, a szó celani fogalma valami olyan egyetemes jelleggel bír, ami nagyban túlmutat bármelyik emberi nyelven és kultúrán.

A szó költészetben betöltött funkcióját vizsgálva Gerschom Scholem<sup>163</sup> jut el egészen az összavak fogalmához – Isten szavaihoz, amelyek kimondása által a világ dolgai teremődnek, létrejönnek. Erre a Bibliában is több helyen

---

<sup>161</sup> BACSÓ Béla: i. m. 36.

<sup>162</sup> Franz ROSENZWEIG, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993, 208.

<sup>163</sup> Gerschom SCHOLEM, *Isten neve és a Kabbala nyelvelmélete*, in uő, *A Kabbala helye az európai szellemtörténetben. Válogatott írások* II. k., ford. BENDL Júlia, Budapest Atlantisz Kiadó 1995.

találunk utalásokat, mikor Isten a szó által mintegy önmaga létezését deklarálja, ezáltal pedig *teremt* is. Ezzel összeegyeztethetőnek tűnik Scholem elgondolása, mely szerint a költő olyan ember, aki még rendelkezik azzal a képességgel, hogy a korunkra istentelenné vált nyelvben újra hallhatóvá tegye az Isten általi teremtés alapszavait, összavait.

A költészet, a költői szó funkciója tehát lényegében nem más, mint egy olyan eszmetörténeti időszakban, melyből az Istenben való hit, és vele együtt magában a transzcendensben való hit tulajdonképpen száműzésre került, a transzcendenst, s annak egy megnyilvánulási formáját, az isteni szót valamilyen formában visszahozni az emberek világába, a költészet, a művészet, az alkotás erején keresztül újra megláttatni azt, ami napjainkra látszólag elveszett. Paul Celan költészete lényegében talán éppen ugyanerre tesz kísérletet – a szó, a költői szó erején keresztül megláttatni az olvasóval azt, ami mára a nyelvből kiveszett. Ilyen értelemben persze Isten sem csupán a zsidók és / vagy a Biblia Istene, sokkal inkább valami olyan konkrét vagy absztrakt, de mindenképp egyetemes létező, amely bármely emberi kultúrában jelen lehet, és akinek puszta szavai képesek magukban hordozni a teremtés erejét.

Persze másfajta megközelítések is lehetségesek – a kimondott, kinyilatkoztatott szó ellenében Derrida<sup>164</sup> inkább az írott szónak tulajdonít jelentőséget, ezáltal próbálja meg Celan költészetét érthetőbbé tenni. Foglalkozik továbbá a versek keltezetségével, a művek dátumokhoz való kötődésével. Derrida koncepciója alapján a dátum olyan

---

<sup>164</sup> Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986, 46.

egyszeri jel, mely a verset megismételhetetlenné teszi, ezáltal pedig nem hagyja, hogy az feledésbe vesszen, feloldódjon a nyelvben. Ez az elképzelés persze nyilvánvalóan összeegyeztethető azon gondolattal, mely szerint a szavak valami egyetemes, örök tartalmat hordoznak, a költői nyelv pedig nem csupán az emberi világot reprezentálja, hanem megteremti saját, azon túl való világát.

Amennyiben figyelembe vesszük a zsidó-keresztény, de akár az iszlám kultúrkör egyes aspektusait, az írott szó jelentősége kapcsán talán érdemes megemlíteni, hogy a sémi nyelvek többségében, így az arabban és a héberben a szavak leírt alakjából hiányoznak a magánhangzók, ugyanaz a mássalhangzócsoport pedig kiolvasva, az üres helyekre más magánhangzókat behelyettesítve teljesen más jelentéssel bírhat, ugyanazon írott szóalak más kiejtett hangalakot és más jelentést hordozhat – véleményem szerint ez a tény összeegyeztethető azon elgondolással, mely szerint a szavak jelentése instabil, s ezen instabilitás az, ami által többletet képesek hordozni, akár Derrida és a dekonstrukció jelentésről alkotott képzetvilágának megfelelően.

Figyelemre méltó lehet persze az is, hogy példának okáért Bacsó<sup>165</sup> a hermeneutikai gondolkodásmód felől is megközelíti Celan líráját, azon belül pedig a szó lehetséges funkcióját. Gerschom Scholem elképzeléséhez hasonlóan a szó Gadamer<sup>166</sup> állítása szerint mind a dekonstrukció, mind pedig a hermeneutika

---

<sup>165</sup> BACSÓ Béla, i. m. 44.

<sup>166</sup> 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, 421.



irányzatza kívül helyezi magát a transzcendensen, a metafizikain. Celanról írott könyvében Gadamer is megkülönbözteti egymástól a kijelentést és annak kibontását, azaz a folyamatra helyezi a hangsúly, melyen keresztül a szó jelentést hordoz, a kijelentés tartalma érthetővé válik. A mű, az irodalmi mű értelme nem más, mint a *jelenléte*, és tulajdonképp önmagának ad értelmet, önmagát bontja ki, magyarázza meg. Kommentárjában Gadamer elemzi a költő *Wortaufschüttung – Szófelhalmozódás* kezdetű versét, s maga is arra a következtetésre jut, hogy a szó motívuma kulcsszerepet játszik Celan költészetében és nyelvszemléletében. Okfejtése nyomán Celan lírájában elülöníthető a *külső szó*, az emberi világ szava, nyelve, illetve a *belső szó*, mely transzcendens létező, kifejezésforma, lényegében akár a zsidó-keresztény hagyomány értelmében tekinthető Istentől valónak. A *belső szó* segíthet a nyelvben újra felfedezni, újra megtalálni az elveszettnek hitt transzcendens tartalmakat, a *külső szó* ellenében örökérvényű, időtálló, nem pusztán a külső világra, de valami önmagán és azon túlira képes utalni.

Ez a *belső szó* lényegében Isten szava, mely már az emberi nyelv előtt is létezett, és ami független az emberi nyelvtől, a kontextusoktól, a történelemtől – ha pedig Celan verseire úgy tekintünk, mint olyan művekre, amelyek megpróbálnak a *nyelv előtti nyelv* és a *belső szó* hordozóivá előlépni, akkor láthatjuk, mekkora jelentősége van a szónak, a költői szónak, mint transzcendens tartalmak esetleges hordozójának Celan költői világán belül.

Celan-könyvében a költő lírájának alapegységeként kezeli a szót Bartók Imre<sup>167</sup> is, aki szerint a szó önmagára utal, önmagát testesíti meg egy olyan költészetben, amely megtestesítette magát a metaforáktól. A szó Celan költészetében nem más, mint maga az élet, a létezés, egy önálló, világon túli világ, túl a hallgatáson, az elmondhatatlanon.

A szavak persze alapvető, de nem teljesen önálló egységek. Egymásba kapva, egymásba láncolódva alkotják meg a nyelvet, talán egy emberen túli költői nyelv kristályszerkezetét – ez esetben a celani nyelvvrács nem feltétlenül a nyelv korlátait jelenti –, mely képes azt jelölni, amit az emberi szó többé nem. A szavak erejének ősi elgondolása mintha valamiféle új, merészebb formában öltene testet a celani költészetben, az e lírát vizsgáló ismert és kevésbé ismert kritikusok, teoretikusok pedig mintha mind egyetértenének abban, hogy Celan költői szavai olyan nyelv vázát képezik, mely ha nem is azonnali formájában, de egy folyamat részeként túlmutat a hagyományos értelemben vett nyelv és szó lehetőségein, s e tiszta szavak egy olyan nyelv építőköveivé képesek majd válni, amely már alkalmas az *emberen túli dalok* megéneklésére.

---

<sup>167</sup> BARTÓK Imre, *A sérült élet poétikája*, 29.

## **KOMOR ÉG ALATT A SZÉP PAUL CELAN KÉSEI KÖLTÉSZETÉNEK REDUKÁLT ESZTÉTIKÁJA**

Jelen tanulmányban a szépség aktualitásával, annak lehetséges megjelenési formáival kívánok foglalkozni Paul Celan, a XX. század emblemikus költőjének költészetén belül, a szerző három viszonylag ismert kései versének elemzésén keresztül, rávilágítva Celan szépségről és művészetéről 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 eszmetörténeti vákuum hatására kései fázisában a hallgatás felé tendált, azaz Celan kései versei hermetikus, magukba zárkózó, 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? Érdemes-e a egyáltalán egy ilyen első pillantásra mindenképp borús, saját szövegi valóságába zárkózó költészetet az esztétika, a szépség aspektusa felől megközelíteni?

Úgy vélem, 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 László<sup>168</sup> 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 kifejezőképességébe vetett hit, a szépség fogalma is többé-kevésbé átértékelődni látszott, azaz konkrétan a második világháború és a Holokauszt 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 Béla<sup>169</sup> Ingeborg Bachmann<sup>170</sup> egy, a második világháború utáni európai költészetéről szóló

---

<sup>168</sup> LATOR László, *Paul Celan, Új Írás*, 1980/10, 94.

<sup>169</sup> BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 6-7.

előadására hivatkozva megjegyzi, Celan lírája *Grauen* és *Schönheit*, a borzalom és szépség fogalmi közötti térben helyezhető el. E kettő értelmezhető két szélsőségként, azonban létezhet egy olyan olvasat is, mely szerint a borzalom kiváló alkalmat ad a szépség fogalmának újradefiniálására. A háború és a Holokauszt, 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 határhelyzetben<sup>171</sup>, egy történelmi, és egyszerre személyes trauma után kezdte meg és tetőzte be költői működését. Miként azt Lator László<sup>172</sup> írja, viszonylag korai verseiben Celan még sok költői képpel és motívummal vette körül versei magvát, azonban ahogyan élete és munkássága haladt előre, egészen tragikus,

---

<sup>170</sup> Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

<sup>171</sup> Paul Celanról szóló doktori disszertációjában Kiss Noémi több helyen nevezi Celant határjáró, kultúrák és korszakok határait átlépő, ugyanakkor őket össze is kötő költőnek. Bővebben lásd: KISS Noémi, *Határbelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Enigma, 2003.

<sup>172</sup> LATOR László, *Utószó*, in Paul Celan, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128.

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 helyenként jóval esztétizálóbb szövegei. Babits<sup>173</sup> szavaival élve hiszem, hogy *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 pedig a kollektív tudat szintjén, mindig túlmutat önmagán, mindig valami

---

<sup>173</sup> Babits szállóigévé vált állítását, valamint annak bővebb kifejtését többek között lásd: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

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, 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 szépnak 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 nihiltól, 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 emberekkel, eszmékkal, értékekkel, művészetekkel szembeni támadása ellen, e védekezés keretében pedig a költő a művészi nyelvhasználat adta lehetőségekkel élve igyekszik újrateremtetni 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.

Az első vers, melyet elemezni kívánok, a szerző egyik ismert, sokat idézett verse, a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű költemény, mely 1967-ben, az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben jelent meg, mindössze három évvel a költő tragikus halála előtt. A költeményt úgy gondolom, talán Lator László<sup>174</sup> viszonylag pontos fordításában érdemes idéznem:

### **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-

---

<sup>174</sup> Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Haláljűga*, 77.



magas gondolat  
fényhangot fog: van  
még dalolnivaló  
az emberen túl is.<sup>175</sup>

A verset elsősorban művészetelméleti / líraelméleti költeményként szokás olvasni, már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik magyar monográfiája, Kiss Noémi<sup>176</sup> 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 Holokauszt?) utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek

---

<sup>175</sup> A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

<sup>176</sup> Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 175-176.

*pusztaországára*, a két versnek pedig közös pontja, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily 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 népiirtás 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 fonálnapok gyülekeznek, a komor ég alatt pedig famagas gondolat fakad és kap fényhangba – e 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. Érthetünk alatta persze sok mindent, 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 – élelendő 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.

Paul Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása<sup>177</sup>, 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* kezdetű költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált, aktualizált szépség fogalmával. A költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen

---

<sup>177</sup> 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>

túli, látszólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

\*

A következőkben Celan egy másik, *Im Schlangenwagen – Kígyózó vagonban* kezdetű versét kívánom elemezni, melyről úgy gondolom, szintén fellelhető benne a művészi szépség keresésének és aktualizálásának szándéka. A vers szintén az 1967-es, *Atemwende* című kötetben került publikálásra, tehát periodizáció szempontjából szorosan Celan ugyanazon kései alkotói korszakához tartozik, mint a *Fadensonnen* kezdetű szöveg.<sup>178</sup> A szöveget Hajnal Gábor<sup>179</sup> fordításában idézem, szem előtt tartva, hogy a véleményem szerint egyébként magas színvonalú fordítás interpretatív módon kisebb-nagyobb eltéréseket mutat az eredetihez képest.

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

Doch in dir, von  
Geburt,

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

---

<sup>178</sup> 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.

<sup>179</sup> Hajnal Gábor fordításának online elérhetősége:  
<http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

schäumte die andere Quelle,  
am schwarzen  
Strahl Gedächtnis  
klommst du zutag.

Ám benned  
születésed óta  
a másik forrás habzott,  
az emlékezet  
fekete (fény)sugarán  
kapaszzkodtál a nap felé.<sup>180</sup>

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű költemény valószínűleg a Holokauszt borzalmas tapasztalatának megörökítéseként 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, például 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? Ahogyan példának okáért Bartók Imre<sup>181</sup> is fogalmaz, a *Wagen* – *vagon* 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.

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

---

<sup>180</sup> A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

<sup>181</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 160-162.

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.<sup>182</sup> Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mítikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosban kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a XX. századi modern, majdnem posztmodern művész dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kigyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – sokkal inkább a *Grauen*, a

---

<sup>182</sup> 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.

borzalom megtapasztalásáról van szó általa, hiszen Bacsó Béla elgondolását követve a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott csobog a művész lelkében a *másik forrás*, az emlékezet forrása, melynek útján *az emlékezet sugarán* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a *napfényre kúszik*. A napfényre való felkúszás költői képe párhuzamba állítható a fentebb elemzett *Fadensonnen* kezdetű versszöveggel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A katabázist, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-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 elemzett versei kapcsán, hogy a költemények aktualizálni kívánják a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* kezdetű verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a Holokauszt által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely erőt ad a fény felé



kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez. És mi más lehetne a költészet, a művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, és a borzalmakat túlélve 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 izgató viszonya, viszonylagossága. E kérdéskör megvizsgálására tartom alkalmasnak Celan *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című kései versét, mely megközelítem szerint igazság és művészet, igazság és szépség kapcsolatának nézőpontjából kiválóan értelmezhető. A verset úgy vélem, ugyancsak Lator László<sup>183</sup> viszonylag pontos, az eredeti német szöveg jelentését és hangulatát is híven tolmácsoló fordításában érdemes idézni:

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

**MEGZENDÜL AZ ÉG:**  
az igazság maga  
lépett az emberek  
közé,  
metafora-

---

<sup>183</sup> Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Haláljüga*, 87.

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 Noémi<sup>185</sup> Celan-monográfiájában felveti a vers interpretációja kapcsán Nietzsche<sup>186</sup> metaforaelméletének bevonását, 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, ám uralkodni már nem képes felette – a nyelv önálló életre kel, önálló rendszert alkot, melyben a jelentések instabil, folyamatosan változó struktúrákat képeznek. E felfogás természetesen megelőlegezi a XX. század nyelvi fordulatát, illetve a posztmodern filozófiai-irodalomtudományi irányzatok, főként a dekonstrukció nyelv-és jelentésfelfogását. Mint azt már korábban említettük, Celan valószínűleg maga sem hitt teljes mértékben a nyelv közvetítőkétségében, költőként azonban mindenképp megvolt benne az igény egy új költői nyelv, egy új reprezentációs rendszer létrehozatalára, mely kései verseiben, szokatlan metaforikus szóösszetételei<sup>187</sup>, jelentéstömörítései,

---

<sup>184</sup> A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került kiadásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>185</sup> KISS Noémi, i. m., 175-176.

<sup>186</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei*, IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

<sup>187</sup> 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,

művei szemantikai telítettsége révén minden bizonnyal sikerült is neki.

Nyilvánvalóan nem válaszolható 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 az irónia hangján szólal meg, hanem a költői beszélő tényleg olyan kijelentést tesz, mely szerint a metaforák kavargó fergetegébe, mely minden bizonnyal 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, újratерemtődik és újradefiniálódik, mintegy megváltásként, bizonyosságként száll alá egy bizonytalan, metaforákkal, instabil jelentésekkel teli világba. Itt juthat eszünkbe John Keats klasszikus verse<sup>188</sup> és a romantika szépségeszménye, művészetfelfogása is, mely

---

Paul Celan (*metaforikus*) *jönvi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

<sup>188</sup> 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.

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 Dröbnen* kezdetű vers értelmezésébe ez az elképzelés belefér, úgy Celan, ez a későmodern / kváziposztmodern 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 teremtő ereje veszélyessé válhat, akár a társadalomra, a többi emberre nézve is, a művész / költő pedig ily módon lázító eszmék, veszélyes extázis terjesztője lehet.<sup>189</sup> Talán Celan számára is éppen ezért fontos,

---

<sup>189</sup> Ezen Platónból eredeztetett költő-kép, a költő veszélyessé válása kapcsán idézhetjük a Kubla Kán c. klasszikus Coleridge-vers zárósorait:

„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,

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 korszelleme 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 merőben hasonlóak. 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 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

---

mert mézen élt, mézharmaton,  
s itta a Menyország tejét!”

Szabó Lőrinc közismert fordítását többek között lásd: SZABÓ Lőrinc, *Őrök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, I. k., Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 502.

olyan megalkotására, mely menekülési útvonal lehet a történelem / az emberi élet szélsőségei, szörnyűségei előtt.

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű szöveg 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 szembenézzon 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.<sup>190</sup> 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 Olschner<sup>191</sup>, a költő egyik német értelmezője jegyzi meg Paul Celan és Rilke Shakespeare-fordítása<sup>192</sup> és

---

<sup>190</sup> NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveiből*, Jelenkor, 1999/09.

<sup>191</sup> Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007. 138.

<sup>192</sup> 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 Holokauszt utáni, merőben huszadik századi lírája hermetikussága révén első olvasásra elrejtteni látszik a költő szépségre való

olvasatai kapcsán, hogy a 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 szólva *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 járót békeszeretően befelé invitál.”*<sup>193</sup>

---

törekvését. Peter Szondi tanulmányát Celan Shakespeare-fordításáról lásd: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

<sup>193</sup> Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Kecskemét, Vigilia Kiadó, 1994.

Heidegger<sup>194</sup> szerint a költő szavai által léteket, világokat teremt – ezt Bacsó Béla<sup>195</sup> 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 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 öli 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.<sup>196</sup> 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

---

<sup>194</sup> Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989, 126-131.

<sup>195</sup> BACSÓ Béla, i. m. 6-7.

<sup>196</sup> 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.



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.<sup>197</sup> 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 elképzelésünkből, miként Heidegger is a műalkotás szépségének dinamikus, folyamatszerűen létrejövő, az igazságot feltáró voltát hangsúlyozza.

Jean Bollack fejti ki *Herxstein*<sup>198</sup> című könyvében, hogy elképzelése szerint a német lírai hagyomány folytathatatlanná vált, jórészt a második világháború borzalmai 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. Celan talán annyira radikálisan új és szokatlan szépségeszményt fogalmaz meg kései

---

<sup>197</sup> Vö. James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 30.

<sup>198</sup> Jean BOLLACK, *Herxstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993, 19.

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 egyetértőnek lennünk, 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 Béla<sup>199</sup> által ugyancsak hivatkozott Hans Jonas<sup>200</sup> meglátása szerint ugyanis minden jelenbe helyezett helyzet *megértése* a múlttal folytatott dialógus eredménye.

Derrida<sup>201</sup> 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 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 keresztül aktualizálása képes az időpillanatot, a mérhető időt végtelenné tágítani, még akkor is, ha ez a szépség Celan líráján belül nehezen dekódolható.

---

<sup>199</sup> BACSÓ Béla, i. m. 9.

<sup>200</sup> Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

<sup>201</sup> Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986. 47.

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 rejtja 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 megváltásközeli létező jön létre. A szépség aktualizálása persze nem egyik pillanatról a másikra történik, hanem egy lírai folyamat eredményeként. A műalkotás létrejötte által ellenben 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 (Gadamer szavaival élve önmagunkhoz jutunk közelebb<sup>202</sup>), Paul Celan költészete pedig talán, sok más kiemelkedő alkotó életművével egyetemben, közelebb

---

<sup>202</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

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, azonban a megértés lehetőségeit kutató versek a szépséget, az esztétikumot, mint az új nyelvhasználati mód, 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. Ismételten csak Gadamer szavaival szólva:

*"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."*

203

---

<sup>203</sup> Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 81.

**ELBESZÉLŐ ÉS ELHALLGATÓ POÉZIS  
A NARRATIVITÁS ÉS ANNAK HIÁNYA  
PAUL CELAN KORAI ÉS KÉSEI KÖLTÉSZETÉBEN**

Jelen tanulmányban a narrativitás lehetséges jelenlétét és hiányát kívánom megvizsgálni Paul Celan költői életművén belül, narratológiai szempontból elemezve a szerző egy viszonylag korai, illetve kései versét.

Úgy gondolom, habár Celan költeményei lírai, s nem epikai alkotások, a szerző némely emblemikus versében, értve ez alatt főként korai versei némelyikét, megfigyelhetőek bizonyos narratív struktúrák, elbeszélésre, a versbe ágyazott cselekményre utaló vonások. Igaz, a költészet legtöbbször nem *elbeszél*, tehát nem oly módon reflektál a valóság eseményeire, hogy azokat megfelelő, koherens sorrendbe rakva történetként, narratívaként mondja el, ugyanakkor egyes versekben mégis felfedezhetőek olyan vonások, melyek alapján egy narratíva – egy legtöbb esetben szükségképpen fragmentált narratíva olvasható ki a szövegből. Már-már közhelyes állítás lenne az elbeszélő költeményeket, balladákat, stb. ide sorolni, melyek határokat átlépve mutatnak közös lírai és epikai, azaz per definitionem narratív vonásokat.

Celant szokás egyszerűen a Holokauszt költőjeként aposztrofálni. Legismertebb verse a *Todesfuge – Halálfűga*, mely szimbolikusan, metaforikusan dolgozza fel a feldolgozhatatlant, örökíti meg a megörökíthetlent. Ugyan első olvasásra itt sem feltétlenül narratív költeményről van szó, hiszen a szokásos temporális és spaciális viszonyok nem határozhatóak meg benne egyértelműen, a vers mégis *tényeket*

mond el más módon, más eszközökkel, mint az epikus szövegekben szokás (nota bene a *Todesfuge* ismétlődő, variálódó elemekből áll, mely akár végtelenített rendszerként is értelmezhető, emiatt nem igazán olvasható ki a szövegből tradicionális értelemben vett történet / szüzsé), de bizonyos megközelítésben talán maga is kezelhető narratívaként – egy olyan narratívaként, mely a valóságban olyan megtörtént eseményekre referál, amelyeket talán jobb implicit módon, metaforikus keretek között, a költészet eszközeivel újramondani ahhoz, hogy az hermeneutikai értelemben megérthetővé, feltárhatóvá, feldolgozhatóvá váljon.

Megítélésem szerint azonban, habár kétségtelenül maga is mutat bizonyos narratív vonásokat, nem a *Todesfuge* című emblematikus Celan-vers az, amely a költő korai líráján belül narratológiai szempontból történő elemzésre talán legérdemesebbnek mutatkozik. Létezik Celannak egy figyelemre méltó verse, melyben jobban kitapinthatóak a hagyományos narratívák temporális és spaciális viszonyai, habár, lévén szó költészetéről, ennek a bizonyos szövegnek a metaforizáltsága is meglehetősen magas.

A szöveg metaforizáltsága persze nem befolyásolja a szöveg narratív jellegét, hiszen Nietzsche<sup>204</sup> szavaival élve maga az emberi nyelv az, ami metaforikus, még mindennapi beszédünk is metaforák fergetege, éppen ezért pedig egyértelmű tartalmak közlése szinte lehetetlen. Így a tények közlése is metaforikusak, tehát minden narratíva, minden cselekményt és történetet, események sorozatát, logikai láncolatát elbeszélő szöveg is olyan elementumokat tartalmaz,

---

<sup>204</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, in *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

melyek alapján a nyelv nem törekszik egyértelműségre. Minden szövegben jelen vannak a metaforák, a nyelv pedig olyan autonóm rendszer, melyet az ember képtelen uralni. Természetesen ez a gondolat sokban megelőlegezi a poszt-strukturalista filozófiai és irodalomtudományi irányzatokat, példának okáért a dekonstrukciót vagy a hermeneutikát, melyek felfogásával kétségtelenül maga Celan is sokban is azonosult költészetében. A Nietzsche-féle gondolatot a világ és a nyelv teljes metaforizáltságáról egyébként Kiss Noémi<sup>205</sup> is tárgyalja Celan költészetéről szóló monográfiájában, az *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című vers kapcsán, az említett vers azonban véleményem szerint azonban nagyrészt nélkülözi a narrativitást, épp ezért itt és most nem is kívánok rá bővebben kitérni.

Ugyancsak Kiss Noémi veti fel annak lehetőségét is, hogy egy-egy narratív szöveg – különösen Celan esetében – fordítása mindenképp interpretatív jelleggel is bír, éppen ezért bizonyos narratív struktúrák a fordításban megváltozhatnak, elsikkadhatnak, az amúgy is instabil jelentésmezők átértékelődhetnek, akár még a szöveg metaforikusságának foka is megváltozhat. Éppen emiatt veszem figyelembe, hogy a következőkben elemzett *Tenebrae* című Celan-vers, mely véleményem szerint egyik emblematis darabja a szerző narratív struktúrákat tartalmazó, narratológiai nézőpontból kiindulva jól vizsgálható műveinek, magyar változatban *fordítás*, azaz amennyiben narratíva vagy narratív struktúrákat tartalmazó, legalább részben elbeszélő jellegű szöveg, semmiképpen sem teljes mértékben azonos a német

---

<sup>205</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003, 175-176.

eredetivel. Úgy vélem, a számos elérhető fordításból talán Lator László<sup>206</sup> magyarítása az a változat, mely a leghívebben tolmácsolja az eredeti szöveget, azonban még e verzió is mutat az eredetihez képest kisebb-nagyobb eltéréseket, azaz valamilyen módon *olvassa* azt.

### *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  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

### *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  
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért

---

<sup>206</sup> Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfiiga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 36.



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

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.<sup>207</sup>

A *Tenebrae* című vers egyértelműen egy ismert narratívát dolgoz fel, mesél újra, részint intertextuális módon. Azok a korábbi narratív és nem-narratív szövegek, amelyek inverz citátumaiból a *Tenebrae* táplálkozik, természetesen a költemény metatextusának tekinthető. A *Tenebrae* metatextusai főleg a – Celanra oly jellemző módon – zsidó-keresztény kultúrkör ismert és kevésbé ismert szövegei. A kölcsönzött idegen narratívák újraíródnak, az új, modern irodalmi szövegben új értelmet nyernek.

---

<sup>207</sup> A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 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.

A legismertebb narratíva, melyet a *Tenebrae* adaptál, megkísérel újramesélni, nyilvánvalóan a kereszténység nagyobb narratívájából, a Bibliából való. A vers címe azonos a Bibliában a földre boruló sötétséggel, mely Krisztus kereszthalála után bontakozik ki. Narratológiai szempontból értelmezve a szöveget a temporális és spaciális viszonyok ily módon valamennyire világossá válnak – amennyiben lehet ezt mondani, ami a vers narratívájának temporalitását illeti, valamikor Krisztus kereszthalála után játszódhat, akár közvetlenül utána, akár sokkal később. Térben elhelyezve adott esetben játszódhat akár a szentföldön, valahol a mai Izrael területén, nem elfelejtendő azonban, hogy mint minden narratíva, a *Tenebrae* is metaforikus, szimbolikus, tehát feltehetőleg nem szó szerint értelmezendő a fenti temporális és spaciális körülmények között, sokkal inkább fikciót teremt. Ami a szöveg időkezelését illeti, elmondható, hogy az többé-kevésbé lineáris. Az elbeszélő idő azonban nyilvánvalóan sokkal hosszabb időtartamot foglal magában, mint az elbeszélő idő, mely csupán a vers elolvasásának idejével egyenlő. A sivatagban egy embercsoport menetel, valamikor Krisztus kereszthalála után, akik többes szám első személyben beszélnek és egyben *elbeszélnek*. A vers narratívájának jelen idejű dimenziójában felbukkan egy másik narratíva is, melyet maga a versben megszólaló, többes szám első személyben megnyilatkozó lírai beszélő / narrátor beszél el. Az olvasó megtudhatja, hogy a sivatagban menetelő embercsoport inni tartott, és mikor a vályúhoz és tócsához értek, a vízben Isten képe jelent meg, majd a víz vérré változott – hogy Isten / Krisztus emberekért kiontott vérről van-e szó, vagy emberek vérről, melyet az Ótestamentum büntető Istene ontott ki,

nem derül ki a szövegből, a vers nyilvánvalóan mindkét interpretációt lehetővé teszi. Azonban ami történt, a vers narratológiai értelemben vett jelen idejéhez képest korábban, a múltban történt meg – éppen ezért a szövegben feltűnik egy, a hagyományos narrációra jellemző aspektus, mégpedig a temporalitás, múlt és jövő egymáshoz való egyértelmű viszonya. Ami történt, egészen biztosan korábban történt, mint azt a versben megszólaló elbeszélő mondja, tehát azzal párhuzamosan, hogy a vers beszélői maguk is egy ott és akkor jelen időben játszódó, valahonnét kiinduló és valahová tartó, azaz a vers tartománya által megkezdett és lezárt narratíva szereplői, maguk is elbeszélnek egy másik, a jelenidejűnél korábbi időpontban végbement narratívát.

Persze, mint ahogyan arra Kiss Noémi<sup>208</sup> is utal, megfigyelhető a versben egy teljesen másik, részben szintén narratológiai is vizsgálható aspektus. Ez az aspektus pedig nem más, mint a vers csonka dialógus-jellege – a vers megszólítottja Isten, látszólag a tradicionális zsoltárformában íródott. E zsoltár azonban *ellen-zsoltár*, szemantikailag inverz műveleteket hajt végre, hiszen ahogyan arra Orosz Magdolna<sup>209</sup> is felhívja a figyelmet, a vers inverz citátumokból építkezik, a feje tetejére állítja az intertextuális módon megidézett szövegeket, melyekkel a vers szövege maga is dialógust folytat. Ember és Isten viszonya a visszájára fordul – itt már az ember szólítja fel az Istent, hogy könyörögjön neki. Meglátásom szerint a vers narratívája még azt az értelmezést is

---

<sup>208</sup> KISS Noémi, i. m. 179-189.

<sup>209</sup> OROSZ Magdolna, *Lux aeterna und Tenebrae. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan*, in uő, *Intertextualität der Textanalyse*, ÖGS/ISSSS, Wien, 1997.

megengedi, hogy a beszélők nem mások, mint a második világháború náci német katonái, akik menetelnek valahol – úgy gondolom, a vers narratív terének speciális dimenziója ez esetben nem lényeges –, eközben pedig az *ember* már annyira hatalmasnak érzi magát, akkora uralási és pusztítási vágy hatja át, hogy már érdektelen számára a megváltás – mint az kiderül a szövegből is, a vér kiontatása, az Úr emberek bűnbocsánatára kiontott vére a múlthoz tartozik, elbeszél, aktualitását vesztett narratíva. A jelenben már más események történnek, itt már nem az Istennek kell megváltást felkínálnia az embernek, hanem az ember szólítja fel Istent, hogy könyörögjön hozzá, akár megbocsátásért. A narratíva jelentése, referenciái a visszajára fordulnak – hiába a zsoltárforma, a szöveg megszólalási módja nem könyörgést, hanem felszólítást, Istennek címzett felszólítást, burkolt fenyegetést tartalmaz.

Bartók Imre<sup>210</sup> a *Tenebrae* című verset áttételesen a Holokauszt, a kollektív gyilkosság narratívájaként értelmezi. Ez esetben a versnek, mint narratív szövegnek, még ha metaforikus szöveg és lírai szöveg is, akkor is van valamennyi valóságreferenciája – és nem gondolom, hogy ettől feltétlenül ki kellene zárni, hogy megteremti a saját narratív / poétikai világát, hiszen attól, hogy valami utal a valóságra, még megteremtheti a saját belső valóságát is a nyelven keresztül. Gyilkosság alatt érthetjük Jézus kereszthalálát, e halálnak a félelmetes pillanatát, illetve a második világháború során meggyilkolt vagy harctéren elesett zsidó és nem zsidó emberek tragikus halálát egyaránt.

---

<sup>210</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 112-114.

Bartók a vers sajátos időstruktúrájára is kitér. Olvasata szerint a *Tenebrae* című vers, mint narratív szöveg egy vérontás történetét beszéli el, a történet kezdete azonban nem az elején, hanem a vers közepe tájékán kezdődik, a „*Kajlán mentiünk...*” sor környékén, a narratívába ágyazott narratíva kezdeténél. Bartók Imre szerint a vers szétfeszíti a lineáris idő kereteit és létrehozza a saját idejét, ezáltal pedig saját terét, saját valóságát is. Mint fentebb említettem azonban, meglátásom szerint a vers saját valósága és elbeszélésmódja nem feltétlenül zárja ki, hogy valamilyen módon a valóságra is referáljon. Fiktív, irodalmi és valós, történelmi narratívák keverednek, ágyazódnak egymásba e szövegben, arról nem is beszélve, hogy egy másik narratív jelleggel bíró verset, Hölderlin *Patmosz*<sup>211</sup> című költeményét is megidézi a kezdősorokban. A *Patmosz* szintén narratív jelleggel bíró költemény, főszereplője pedig, ha lehet így fogalmazni, Keresztelő Szent János – tehát a megidézett költemény is az európai és a zsidó-keresztény kultúra egyik legismertebb alapnarratíváját, a Bibliát citálja, ily

---

<sup>211</sup> Hölderlin versének kezdősorai:

„Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott,  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
das Rettende auch.”

„Közeli  
és megfoghatatlan az Isten.  
De ahol veszély fenyeget,  
fölmagaslik a menedék is.”

Kálnoky László fordítását lásd: Friedrich HÖLDERLIN, *Friedrich Hölderlin versei*, Lyra Mundi, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 122-130.

módon a versben jelenlévő dialógus és megidézettség többszörös, a vers maga is tekinthető egy hosszabb, korokon keresztülnyúló irodalmi-történelmi narratíva részének, hiszen szövege jelentős részben citátumokból, más narratív szövegek elemeiből épül fel.

Roland Barthes<sup>212</sup> megfogalmazása szerint az irodalmi szövegek sok esetben *fogyasztás* tárgyát képezik. A narratív szövegek – mert az irodalmi szövegek jelentős része narratív – is *fogyasztásra* kerülnek az olvasó által, tehát a narratívák fontos társadalmi szerepet is betöltenek, függetlenül attól, hogy tradicionális vagy modern / posztmodern narratív szövegről van-e szó. A narratív szövegnek, akár reflektál a valóságra, akár nem – ez esetben szinte mindegy, hogy referenciális, vagy areferenciális olvasatot alkalmazunk –, elsődleges célja, hogy az olvasónak valamit továbbadjon. A *Tenebrae* olyan szöveg, mely erős metaforicitással, áttételes jelentésrétegekkel bír, de olyan narratívát tár az olvasó elé, melyet olvasva és értelmezve akár egy olyan történelmi esemény hermeneutikai értelemben vett megértéséhez kerülhetünk közelebb, melyre a mai napig nincs ésszerű magyarázat. Habár ma már tradicionális elgondolás, hogy mind az epikus, mind a lírai szövegek nem referálnak a valóságra, hanem saját fikcionális / költői világukat konstituálják, hozzák létre, mégis úgy gondolom, hogy a *Tenebrae* nem csupán egy irodalmi, hanem közvetve egy történelmi / emberi narratívát is magában hordoz, mely Celan esetében nyilvánvalóan nem más, mint a Holokauszt és háború narratívája.

---

<sup>212</sup> Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 95-99.

Ugyancsak Barthes<sup>213</sup> elgondolása szerint a modern narratívák már nem képezhetőek le a mesék vagy más jól ismert, klasszikus sémák alapján megszerkesztett történetek mintájára, hiszen a mesékben kiszámítható, mi fog történni, a modern narratívákban pedig a váratlan motívumok megjelenése válik fontossá. Propp<sup>214</sup> szavaival élve modern irodalmi művekre jó esetben már nem áll *a mese morfológiája*, a mechanikusan a helyükre illeszthető történeti-logikai panelek, a kiszámítható fabula és szüzsé elképzelése. A *Tenebrae* című vers ily módon, habár egy ismert narratíva újrafogalmazása, XX. századi átértelmezése, mégiscsak modern narratívaként kezelendő, és benne minden, amit az eredeti narratívából ismerünk vagy ismerni vélünk, tökéletesen a visszájára fordul. Egyáltalán nem az történik a szöveg keretei között – habár lírai, nem pedig epikai alkotásról van szó –, amit az olvasó várna, előfeltételezne.

Szintén Barthes<sup>215</sup> az, aki megemlíti, hogy egy szöveg, egy narratíva szinte számtalan nézőpontból elmondható, újramesélhető, továbbgondolható. Éppen ezért a *Tenebrae* mint narratíva tekinthető mind a bibliai keresztrefeszítés-történet, a Hölderlin által megidézett szintén bibliai Patmosz-

---

<sup>213</sup> Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*. in *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 527–542.

<sup>214</sup> Bővebben lásd: Vladimir Alexandrovic PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

<sup>215</sup> Roland BARTHES, *Az olvasásról*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 100-105.

történet, illetve akár magának a Holokausztnak és / vagy a második világháborúnak lírai szövegbe foglalt újraértelmezése, átértelmezett nézőpontból elbeszél, átdolgozott narratívájának.

A fenti vers elemzése alapján láthattuk tehát, hogy Paul Celan viszonylag korai költészetében még fellelhető a narrativitás. A narratív struktúrák, ha nem is olyan mértékben, mint egy epikus szövegben, de egyértelműen jelen vannak a *Tenebrae* című versben, mely olvasható narratív költeményként, úgy is, mint ismert narratívák átdolgozása, nagyobb irodalmi és történelmi narratívák rész-elbeszélése.

\*

Amennyire azonban jelen van a narrativitás Celan korai költészetében, a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötet *Tenebrae*jében, úgy kopik ki sok minden mással együtt sokkal tömörebb, hermetikusabb, homályosabb, nehezebben értelmezhető kései lírájából. Amíg a korai Celan-versek, így a *Tenebrae* rengeteg viszonylag stabil struktúrát és interpretációs fogódzót nyújtanak, úgy a költő kései versei egyre inkább a csend felé tendálnak. Celan némely esetben pusztán néhány sorból vagy szóból álló, enigmatikus költeményeiben a temporalitás és a spacialitás kategóriája mintha eltűnne, de legalábbis többé már nem meghatározható. Mivel a nyelv maga önkényes és szeszélyes létező, saját szabályait megteremtő rendszer, így a benne, általa keletkező versek is képesek fellázadni az addig szabályosnak, standardnek gondolt elképzelések és fogalmak, így a narrativitás, a folyamatszerűség, a helyhez és időhöz kötöttség ellen is.



Úgy vélem, Celan ezen versei közül talán a *Stehen – Állni* című költemény érdemelne rövid elemzést ilyen megközelítésben:

**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der  
Luft.

Für-niemand-und-  
nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

**ÁLLNI** a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás,  
ismeretlenül,  
helyetted / érted  
egyedül.

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

A *Stehen – Állni*, mely 1967-ben, az *Atemwende* kötetben jelent meg, nem sokkal a költő halála előtt, Bartók Imre szerint a *tanúsítás* verse. A tanúsítás persze sok mindent jelenthet, ebben az esetben azonban valószínűleg arról lehet szó, hogy a költő tanúságtételt tesz a művészet, az emberi értékek védelmében, akár egyetlen eszköze, a nyelv nélkül is. A művész magára veszi a levegő sebhelyeit, egy meghatározhatatlan, körülhatárolhatatlan térben és időben. Temporalitás és spacialitás, tér és idő, progresszió és visszautalás eltűnnek, nem léteznek többé – egyedül a szavak és az állás, a tanúsítás létezik, erre utalhat a vers kezdetén álló

főnévi igenév, melyhez sem konkrét alany, sem időbeli aspektus nem tartozik. A *stehen* – *állni* nem egy térben, időben, alanyát vagy tárgyát tekintve meghatározott cselekvést jelöl, mely narratológiai fogalmakkal, referenciát vagy progressziót feltételező kategóriákkal körülírható lenne. A *stehen* maga egy állapot, időtlen, tértelen, alanytalan, mely nem *elbeszél*, hanem pusztán *létezik*, mindenén kívül, hozzáférhetetlenül.

A Holokauszt, mint emberi-történelmi trauma narratívájának költői elbeszélése után, például a *Todesfuge* vagy a *Tenebrae* című versek után már feleslegessé válik bárminek az elbeszélése is – az ember és a művészet a második világháború és a hozzá kapcsolódó népi történetek kapcsán olyan sérüléseket szenvedett, melynek nyomán talán már nem léteznek nagy, korokon átívelő narratívák. Nincs már mit *elbeszélni*, a költő többé nem krónikás, az irodalom, főként a líra többé nem illeszkedik a valóságra referáló, történelmi narratívákba, amelyekben az olyan tradicionális kategóriák, mint fabula, szüzsé, szereplők, konfliktus, helyszín, elbeszélői idő és elbeszélő idő fellelhetőek lennének – nincs többé elbeszélés, nincs többé explicit vagy implicit narráció, csupán *állás*, mint végső menedék, önmagába zárkózó világ. Még a narráció eszközeként használt nyelv is kiiktatódhat, amint azt Celan írja verse zárósorában, nem lényeges többé már semmi, csak a tanúságtétel, a mindennel szemben, mindennek ellenére való állás, mint létezés – a végső állapot, melybe a költő minden eszmei-emberi érték lebomlása, feloldódása után menekül, amíg még az lehetséges. Persze kérdés, hogy ennek a költői vállalásnak, mely már a nyelvből való kitörés lehetőségét is felveti, egyáltalán van-e még értelme. *Senkiért-és-semmiért-állás ez, ismeretlenül*, mely egy közelebből meg nem határozott

alanyért / önmagáért való, *egyedül*. Az állásnak, a tanúsításnak konkrét értelme, célja sincs, mintegy önmagáért beálló állapotá, önmaga költői legitimációjává válik. A költő és a vers nem vár többé jutalmat, elismerést – adott esetben még olvasót sem feltételez. Mivel nincs többé narratíva, nincs többé mit elbeszélni, és főként nincs kinek. A narratív aspektusok radikális sterilizálása ez Paul Celan kései költészetében, melyben szinte semmi más, csak a víziószerűen felbukkanó időtlen költői képek, metaforák maradnak meg, de már ezek is eljutnak odáig, hogy önmagukat kérdőjelezzék meg. Lehet olvasni Celan metaforaellenességéről is, mivel elgondolása szerint, mivel költői képei nem jelölnek többé semmit, nem hozhatóak kapcsolatba semmivel, ami valóságreferenciával bírna, nem is tekinthetőek többé metaforának.

Gadamer<sup>216</sup> szerint a tanúságtételhez egyáltalán nem szükséges a nyelv, hiszen ez már valami, a nyelven túli valósághoz kötődik, ahol már semmire nincs szükség, aminek egyáltalán köze van az emberhez. Ugyanezen állásponthoz csatlakozik Bacsó Béla<sup>217</sup>, aki szerint olyankor, amikor az elemzett vers szól, már *minden megsemmisült*, éppen ezért semmi szükség sem narratívákra, sem tér-időviszonyokra vagy bármiféle kézzelfogható, meghatározható fogalomra, de még nyelvre sem. Az állásnak nincs oka és célja, nincs kiindulópontja és végpontja, mint egy elbeszélhető / elbeszélendő történetnek. Már semmi nem *történik*. Ami még

---

<sup>216</sup> 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. 421.

<sup>217</sup> BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan, Múlt és Jövő*, 1997/3, 67-70.

egyáltalán *van*, az pusztán öncélúan, önmagáért létezik – a költészet csak úgy élhet túl, ha kívül helyezi magát mindenben, ami emberi. Az égbolt elsötétedett, a *Tenebrae* leple visszavonhatatlanul a világra hullott. Ami még nem semmisült meg, az csupán e *Tenebrae*-n kívül, ezen a narratíván kívül képes létezni, és az a létezés is teljesen indokolatlan, nem kötődik már senkihez és semmihez. Nem mesélhető el már el az a *történet* sem, mely ide vezetett, mely után már nincs mit elbeszélni – a múlt feljegyzései is elvesztek, sőt, maga a múlt fogalma sem létezik többé, ahogyan jelen és jövő sem léteznek többé, csupán alanytalan, személytelen főnévi igenevek jelölhetnek bármit is, ez a bármi is azonban inkább állapot, semmint cselekvés, hiszen nincs, vagy legalábbis körülhatárolhatatlan az, aki egyáltalán cselekedhetne.

A *Steben* kezdetű vers tükrében láthatjuk tehát, hogy amint jelen van a narrativitás, a történet elbeszélésének lehetősége Paul Celan korai költészetében, úgy tisztul ki, úgy sikkad el és válik per definitionem nem-létező fogalomká kései, érett, hermetikus lírájában. Van egy pont, mikor már minden visszafordíthatatlan, és nincs több történet, amit még el lehetne beszélni bárkinek is.

Barthes elképzelése alapján a történet olyan logikai-szemantikai rendszerszerűség, olyan értelmi egység, amely a jelentésképzés és -közvetítés médiumként oldódik fel egy logikai, szemantikai kategóriában. Hogyan létezhetne azonban *logikai rendszerszerűség* és *jelentésképzés* egy olyan költői világban, ahol nem definiálható többé sem a rendszerszerűség, sem a jelentés, ahol nem léteznek többé szemantikai kategóriák? Természetesen ezen a ponton túl már nincsenek *történetek*, csupán állás, tanúsítás, egy olyan hiátus-állapot, mely mentes a

narrativitástól és annak minden hagyományos fogalmától. Még azt sem tudjuk meghatározni, mi tölti ki e narrativitás-hiányt, hiszen ha *nyelv* sem szükséges a kitöltéséhez, akkor értelmes állításokat sem lehet többé ezen keretek között megfogalmazni.

Miként Fűzi Izabella és Török Ervin fogalmaznak: „*Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.*”<sup>218</sup> A történetek az idők folyamán újramesélődnek, térben és időben folyamatosan változtatják a helyüket, egymással dialógust folytatva – jó példa erre a fentebb elemzett *Tenebrae*, hiszen mint narratív szöveg, megidézi más klasszikus narratívákat, melyekkel együtt maga is részévé válik egy nagy, egyben irodalmi és történelmi narratívának.

Jönnek azonban olyan idők, olyan traumák, amikor Lyotard<sup>219</sup> szavaival élve véget érnek a nagy elbeszélések, amikor a narrativitás, az elbeszélés, az elbeszélhetőség fogalma radikálisan redukálódik, esetleg ki is iktatódik – Paul Celan kései költészete véleményem szerint ilyen költészet. Sem epikai, sem lírai narratívák részét nem kívánja már képezni, inkább kívül helyezi magát minden elbeszélhető és elbeszélendő történeten, megalkotva a saját tértelen, időtlen, történettelen világát, mely utolsó mentsvárrá válik a költő számára, hogy az egyre feldolgozhatatlanabb, egyre

---

<sup>218</sup> FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006.

<https://christal.elte.hu/curriculum2/Magyar/58F%FCzi/Vizu>

<sup>219</sup> Bővebben lásd: Jean-Francois LYOTARD, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

nehezebben elmondható emberi történeteket többé ne kelljen elmondani. E menekülés azonban bátorságra is vall, hiszen egyben szembeszállás, ellenállás is a valóság és az irodalom azon narratíváival, melyek olyan *eseményeket* beszélnek el, amelyekre nincs ésszerű magyarázat, amelyeknek nincs ésszerű oka és célja. Értelemszerűen eltűnik az irodalom(történet), mint narratív folyamat, mint esetleges egységes, egy irányba tartó narratíva víziója is.

Úgy vélem, korunkban, a *szövegirodalom* fogalmának korában, mikor líra és epika (és persze ideértve a drámát is) már nem válnak el egymástól olyan szorososan, mint korábban, az irodalom, azon belül pedig példának okáért Paul Celan, a XX. század Európája egyik paradigmaticus költőjének kései lírája is olyan irodalom, mely mintegy végső megoldásként a narrativitásból, az ismert és ismeretlen történetekből kifelé menekül, hogy *túléljen*. E túlélés záloga az *állás*, azaz a tanúsítás, mely szerint az irodalom, a művészet többé nem valamiféle célért, hanem pusztán önmagát legitimálva, önmagáért valóan, de mindentől függetlenül, mindenén kívül, megtámadhatatlanul *létezik*.

## JELENTÉSVADÁSZAT

### PAUL CELAN NÉHÁNY SZOKATLAN SZÓÖSSZETÉTELÉNEK VIZSGÁLATA

#### BEVEZETÉS

Paul Celan költészetének egyik jellegzetességét a szokatlan szóösszetételek használata kölcsönzi, e tendencia pedig már viszonylag korai lírájában is megjelent, illetve végigkísérte munkáját egészen 1970-es, tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag amellet, hogy lerombolja a hagyományos emberi nyelv szerkesztési szabályait, korlátait, mely elgondolása szerint már nem alkalmas magasabb tartalmak kifejezésére, 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 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 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.

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 vonásai 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 elemezhető<sup>220</sup>, 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

---

<sup>220</sup> 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 teszek 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 versének<sup>221</sup> 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. Füstölgő 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

---

<sup>221</sup> Paul CELAN, *Der Sand aus der Urnen*.

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, 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 gyújtani – 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.

## 2. IRRSEE – TÉBOLYTENGER

A *Lob der Ferne*<sup>222</sup> – *A messzeség dicsérete* című versben előforduló szó egyszerre jelenthet tébolytengert, zavarodottság-ágtengert és tévelygéstengert, hiszen a német *irr* melléknév és előtag egyaránt jelent *zavarlat, őrület* és

---

<sup>222</sup> Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

*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 *irre*redem ige *félrebeszélni*, az főnév *Irrsin* elmebajt, őrületet, az *Irrtum* tévedést, az *Irrweg* pedig tévutat jelent. Látható tehát, hogy az összetétel előtagjának jelentése etimológiáját illetően egyrészt a tévedéssel, tévelygéssel, helytelen iránnyal, másrészt az őrülettel és az iszonyattal hozható kapcsolatba. A *tébolytenger*, amennyiben birtokos alárendelő összetett szóként kezeljük a magyar grammatika szabályai szerint, *a téboly tengere*, tehát az őrület 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 kötelélf*<sup>223</sup>, habár a címnél maradva a megszólított lehet maga a messzeség, a végtelenség is, mely pusztá antropomorfizációra kerül, de maga a megszólítás trágya 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 *szeleinek forrásában élnek* – a

---

<sup>223</sup> „Im Quell deiner Augen erwügt ein Gehenker den Strang.”

szem forrásként, vízfolyás kiindulási pontjaként kerül metaforizációra, e forrásban élnek azok a bizonyos hálók, melyek a *tébolytenger halászához* tartoznak. Az *Irrsee* halászaik talán utalhatnak minden emberre, akik a világba vetetten élnek – az *Irrsee* ilyen módon nem más, mint maga az emberiszellemi 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, korlátlanságot is sugallhat, azonban mivel ez a tenger *irr*, azaz tébolyodott, de legalábbis tévelygő, tévútra vezető, e korlátlanság inkább negatív, mint pozitív asszociációkat sugallhat.

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*<sup>224</sup> című Celan-vers címében megjelenő szokatlan összetétel, habár nem neologizmus, hanem egy, a hajózásban használatos jelözeszköz, de Celannál szokatlan költői konstellációban szerepel. Az összetétel tagjai egyrészt a *homályosságra*, a *ködre*, másrészt egy hangszerre és annak zenéjére utalhatnak, habár a *Horn kürt* jelentése mellett még jelent *szarvat*, *szarut* is. Az összetétel 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 lírai beszélő nevét*, végül egy meghatározatlan *ő elébe vezet*.<sup>225</sup> 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 *térdpelésről – Knie* is szó esik, az egyébként rövid vers mintha a Celannál szokásosnak mondható baljós, szinte fojtogató

---

<sup>224</sup> Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

<sup>225</sup> „reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich von ihn.”

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, akár 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 zárósoraiban a *bervadó óra virágzásában álló* lírai beszélő egy *elevenvörös – lebensrot* madarat vár, mely *a nyáron át érkezik*.<sup>226</sup>

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 *hamu*ból szinte szükségszerűen *virág* fakad, a két szélsőség pedig egyszerre, egy adott szóban létezik. Az ellenpontoszó 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.

---

<sup>226</sup> „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.”

## 5. NACHTBAUM – ÉJJELFA, ROSTGEBOREN – ROZSDASZÜLTE

*Die Ewigkeit* – *Örökkévalóság*<sup>227</sup> című versében Celan *éjjelfa kérgéről* – *Rinde des Nachtbaums* és *rozsdaszülte késről* – *rostgeborene Messer* beszél.<sup>228</sup> Mind az *éjjelfa kérge*, mind *rozsdaszülte kés nevéhez*, *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 gyarapodásé – 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,

---

<sup>227</sup> Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

<sup>228</sup> *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.



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 *rozsta* mellett még jelent *vasrúcsot*, *rostélyt* is. Egy fémtárgy, szűrőeszköz esetében azonban nyilván inkább a korrózióra, az elhasználódásra utal – de milyen is az a kés, melyet a *rozsta szül*, hív életre? Milyen élet, létezés az, amely eredendően a korrózióból, a rothadásból, az elmúlásból származik? A kés maga persze élettelen tárgy, de kézműves tevékenység, alkotás eredménye, egy költői valóságban pedig antropomorfizálódhat is, hiszen suttozásról, *beszédről*, adott esetben párbeszédről van szó, melyet a *rozsdaszülte kés neve*ekkel, *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 újramezdés mivoltára utal? Véleményem szerint a rozsból való megszületés gondolata a *Nachtbaum* – *éjjelfa* szóösszetételhez hasonló módon igencsak paradoxon jelleggel bír, mely egymás mellé rendeli az eredetileg ellentétező 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, valóságem 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*<sup>229</sup> című versében beszélője *lassú szemeink vendégpárbeszédéről* beszél, mely *hazatért a feledésbe*.<sup>230</sup> A *Gast-Gespräch* egyfelől lehet vendégek közötti párbeszéd, ugyanakkor olyan párbeszéd is, mely vendégként 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-emlékezetttség.

Az amúgy is csak vendégként 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

---

<sup>229</sup> Paul CELAN, *Sprachgitter*.

<sup>230</sup> „Heimgeführt ins Vergessen  
das Gast-Gespräch unsrer  
langsamen Augen.”

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 egyáltalán 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 – vendégként 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, amelyenekhez hasonló a költészet talán természetéből fakadóan generálni akar.

## 7. SPRACHGITTER – NYELVRÁCS

A fenti szóösszetétel az azonos, *Sprachgitter – Nyelvrács*<sup>231</sup> című költeményben fordul 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 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

---

<sup>231</sup> Paul CELAN, *Sprachgitter*.

legalábbis nem került megnevezésre, ily módon megnevezi, s talán valamilyen módon meg is teremti a megnevezetlent. E rács lehet egyrészt olyan rács, melyet a költő, mint korlátlanúságra 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 megítélés 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 *fényérzékkel talál a lélekebe*.<sup>232</sup> 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 –

---

<sup>232</sup> „Am Lichtsinn errätst du die Seele.”

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 *fényérzékekkel* 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 szorító szavaival. Aki pedig képes meghallani az odaátrol 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 *fényérzékekkel 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 vers<sup>233</sup> 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 megengedhetőek. A költeményben a lírai megszólaló és egy megszólított, feltehetően egy körvonalazatlan nőalak egy

---

<sup>233</sup> Paul CELAN, *Sprachgitter*.

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 szimbólum, 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 *hááz, ottthon* jelentésben használatos. Az *ágy* és a *hááz*, mint általában egy konkrét személyhez kötődő, intimitást sugalló helyek, talán nem is fogalmilag állnak egymástól oly távol, ily módon a *hóágy* akár egyszerre *hóhááz, hóottthon* is lehet.

Olyan ágyról van tehát szó, mely paradox módon talán hideg, ugyanakkor a megtisztulást, a megromlatlanságot vonja magával – a *Schneebett* 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 biánkó, 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 bensősége 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 összegtét, hanem ismételten csak egymástól látszólag távoli dolgokat hoz egymáshoz közelebb, egyesítve őket egyetlen költői fogalomban.

## 10. HERZZEIT – SZÍVIDŐ

A *Herzzeit* – *szívidő*<sup>234</sup> összetétel Celan egy Ingeborg Bachmannhoz írt verse, a *Köln, am Hof – Köln, Hof tér*<sup>235</sup> című mű kezdőszava. A költemény maga minden bizonnyal szerelmes vers, s 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 megálmódottak megállnak az éjféli jelére meredten. A szív, mint az európai 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,*

---

<sup>234</sup> „Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.”

<sup>235</sup> Paul CELAN, *Sprachgitter*.



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 rádöbenten a szenitív 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*<sup>236</sup> kezdetű versének kezdősorában fordul elő. A vers kezdősoraiban szájmagasságban *érezhetően* jelenik meg a *sötétségnövényzet – Finstergewächs*.<sup>237</sup> 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 visszatartására utal. Ami felemelkedik, az mindenképpen egy szintre kerül a *száj*jal, azzal a nemes emberi

---

<sup>236</sup> Paul CELAN, *Sprachgitter*.

<sup>237</sup> „In Mundhöhe, fühlbar: Finstergewächs.”

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 visszazüllesztve.

Amennyiben szavakat kimondó száját feltételezünk, gondolhatunk költői *szájra* és annak metaforikus *magasságára*, mely nyilvánvalóan magasabb szinten áll a köznapi szavakat, mindennapi nyelvet megalkotó és kimondó szájhoz képest. A költői száznak 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 *sötétségnövényzettel* szemben, sőt, már maga a *Mundhöbe* költői kimondása, a száj magasságba, magasztos szintre emelése egyfajta ellenállás minden esetleges támadásnak.

## 12. SOMMERBERICHT – NYÁRI HÍRADÁS

A *Sommerbericht* – *nyári híradás* / *nyárbír* 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 *bírt 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*<sup>238</sup> említi.

A *híradás* tehát a szavaktól, feltehetőleg a mindennapi nyelv szavaitól (*Steinschlag, Hartgäser, 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 elő<sup>239</sup>, annak kezdősoraként.<sup>240</sup> A vers a *Niemandrose*

---

<sup>238</sup> „Wieder Begegnungen mit  
vereinzelteten Worten wie:  
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.”

<sup>239</sup> Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

<sup>240</sup> 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,

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 strófájának olvasataként is értelmezhető.<sup>241</sup> A nyilvánvaló Georg Heym-allúzióval szoros összefüggésben a *Zur-Tiefe-Geben – mélybe-alászállás* szintagma, melyhez birtokviszonnal 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 mitológiai első költő szállt alá az alvilágba a görög mitológiában. A

---

weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,  
vertieft uns die Tiefe.

<sup>241</sup> 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 mélységbe alászállnom”

*mélybemenetel szava* az a szó, mely maga is alászáll a mélységbe, vagy legalábbis nevéen nevezi az alászállás cselekedetét.

Amennyiben *Zur-Tiefe-Gebn* 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. Lévéen azonban a *mélybemenetel szaváról* van szó, 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*<sup>242</sup> című, viszonylag ismert Celan-költeményben előforduló neologizmus. A *szept*hez 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*.<sup>243</sup> A költemény hangsúlyozottan a rózsa, pontosabban a *semmi és senki rózsjája* – *Die Nichts-, die Niemandrose* szimbólumára épül, mely 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 köznap szót szakrális szintre emelje. Így lesz a *Wort*ből *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 kiszakkíttatnak hagyományos közegükből, melyben már elhasználódtak és elvesztették értelmük stabilitását – az új kontextus, melybe kerülnek, bíborlángra

---

<sup>242</sup> Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

<sup>243</sup> „Mit

dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.”

gyűjtja, életre kelti az elhasznált szavakat, a régi elemekből, azok kombinálásával új jelölőket alkotva.

## 15. LIEDFEST – DALNAK ELLENÁLLÓ

A *liedfest*, mely Celan kései<sup>244</sup>, *Mit erdwärts gesungenen Masten – Földre énekelt árbocokkal*<sup>245</sup> 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 süllyednek. A költő ellenáll a *dalnak*, mely feltehetőleg metonimikus kapcsolatban van a süllyedő *mennyboltroncokkal* – *Himmelwracks*, hiszen maga a dal is *fából készült* – *Holzlied*, tehát feltehetőleg a megsemmisülés, a pusztulás dala. A végzet dalának való ellenállás által a költő önmaga is *jelé* lesz, eggyé válva a maga által teremtett költői szóval.

---

<sup>244</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>245</sup> MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN  
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied  
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste  
Wimpel.

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-vers<sup>246</sup> első szavaként és soraként<sup>247</sup> 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 *dalok*kal, melyek *az emberen túl éneklendők el*, és melyek minden bizonnyal transzcendens, adott esetben isteni dalok, dallamok, tehát nyelvi megnyilvánulások.

Az összetétel addig meg nem nevezett jelenséget nevez nevéen, melyet talán a köznapi nyelv nem is igazán képes

---

<sup>246</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>247</sup> FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.



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 ősképe. 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 éneklendő 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 égitest a költői világban megsokszorozódik, éppen úgy több van belőle, mint ahogyan *az embereken túl* sem csupán egyetlen *dal éneklendő 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*<sup>248</sup> kezdetű versben fordul elő, mely *urnalényekkel – Urnenwesen*, illetve *füstszej és füstszej közötti párbeszéddel*<sup>249</sup> indít. A *füst – Rauch* légnemű, tapinthatatlan jelenség, míg a *szej – Mund* konkrét, fizikálisan is tapintható emberi testrész, ily módon megfogható és megfoghatatlan kerül összeolvasztásra egyetlen szóban. A *füst* kapcsán eszünkbe juthat a Celan költészetének köztudottan egyik alapélményeül szolgáló holocaust, illetve a haláltáborokban meghalt emberek elégetett testének *füstje*, a halottak szájának hamuvá lett szavai.

E szajak 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

---

<sup>248</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>249</sup> „LANDSCHAFT mit Urnenwesen  
Gespräche  
von Rauchmund zu Rauchmund.”

múltat is őrzí, megnevezi, szóra bírva, ekként szólaltatva meg a halottakat, elmondva és elmondatra velük azokat az eseményeket, melyeket korábban a nyelv által elmondhatatlannak gondoltunk.

## 18. SANDSTIMME – HOMOKHANG

*Homokhanggal – Sandstimme az Osterqualm – Húsvéti füstgomolyag*<sup>250</sup> című költeményben találkozhatunk. A költői beszéző a vers végén három *homokhangot* azonosít *három skorpióval*, majd *a csónakban ülő vendégsereggel*.<sup>251</sup>

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 homoksvatagába. 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

---

<sup>250</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>251</sup> „Drei Sandstimmen, drei Skorpione:  
das Gastvolk, mit uns  
im Kahn.”

pedig minden bizonyos szavak mondatnak ki. A száraz élettelenégből szájat formálva új, élő szavak vize fakad.

## 19. METAPHERNGESTÖBER – METAFORAFERGETEG, METAFORAVIHAR

Az *Ein Dröhnen – Mennydörgés*<sup>252</sup> kezdetű, mindössze néhány soros Celan-vers utolsó szavaként<sup>253</sup> megjelenő *Metapherngestöber – metaforafergeteg* a celani költészet más vizsgált összetételeihez hasonlóan szokatlan, meghökkenítő 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

---

<sup>252</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>253</sup> EIN DRÖHNEN: es ist  
die Wahrheit selbst  
unter die Menschen  
getreten,  
mitten ins  
Metapherngestöber.

köznapi nyelvet 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 egyrészt a metaforikusság révén az emberi nyelv sokféle, akár átvitt jelentéstartam választékos kifejezésére alkalmas, másrészt 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 mindenbónét való összeszedésére* szólítja fel.<sup>254</sup> 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* igéhez 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 tőként szolgáló *werden* – *valamivé válni* ige eredeti értelméhez.

A szavak adott esetben bizonyos teremtő 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 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

---

<sup>254</sup> AUGENBLICKE, wessen Winke,  
keine Helle schläft.  
Unentworden, allerorten,  
sammle dich,  
steh.

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 nevezzi*, 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-Doble – látszatsóka* szóösszetétel, mely a *Frankfurt, September – Frankfurt, szeptember*<sup>255</sup> című versben fordul elő, minden bizonnyal a szimulakrumok ősi problémájára mutat rá. A versben megjelenő *látszatsóka reggelizik*, miközben *torokzárhang énekel*.<sup>256</sup> 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 nyelvhasználat fizikális

---

<sup>255</sup> Paul CELAN, *Fadensonnen*.

<sup>256</sup> „Die Simili-Dohle frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut singt.”

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 új szavakra, új fogalmakra lesz szüksége.

## 22. BEDEUTUNGSJAGD – JELENTÉSVADÁSZAT

A *Bedeutungsjagd*, mely Celan *Die abgewrackten Tabus* – *A lerombolt tabuk*<sup>257</sup> kezdetű rövid versének végén<sup>258</sup> 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 pedig 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

---

<sup>257</sup> Paul CELAN, *Fadensonnen*.

<sup>258</sup> „DIE ABGEWRACKTEN TABUS,  
und die Grenzängerei zwischen ihnen,  
weltenaß, auf  
Bedeutungsjagd, auf  
Bedeutungs-  
flucht.”



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.

### 23. BEDEUTUNGSFLUCH – JELENTÉS-MENEKÜLÉS

A *Bedeutungsfluch* 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, *ejtethetők el* a *Bedeutungsjagd* metaforikus értelménél maradvá, hogy az újszerű költői nyelvhasználat régi szavakból kompilált, de lényegüket tekintve újonnan létező, új értelmet hordozó szavakat teremt, 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 – (TŰZ)ROPOGÁSIMÁDSÁG

A *Prasselgebet* – (tűz)ropogásimádság az *Als Farben – Akár a színek*<sup>259</sup> 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. Celan versében a *tűzropogásimádság* – *Prasselgebet kigyulladt szemjéj-biány* – *entbrannten Liedlosigkeit*en előtt jelenik meg.<sup>260</sup>

A *Gebet* – *ima*, *imádság* vallásos konnotációval bíró szó, mely Istenhez intézett, szent szavak kimondását jelenti. Az imádság szentsége mellett ugyanakkor még mindig köznapi és emberi beszédcselekvésnek 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, élettelivé válik, hasonlóan a *Psalm – Zsoltár* című versben előforduló *Purpurnort* – *bíborszó* összetételhez. Megítélésem szerint itt valami hasonlóról van szó.

---

<sup>259</sup> Paul CELAN, *Fadensonnen*.

<sup>260</sup> ALS FARBEN, gehäuft,

kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,

ein Viertelmonsun,

ohne Schlafstatt,

ein Prasselgebet

vor den entbrannten

Lidlosigkeiten.

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 teremtendő dolog megnevezésével létre is hozza a dolgot, úgy a 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 megszólítottjának kedvéért.<sup>261</sup> A *Stirn – homlok* egyértelműen metonimikus kapcsolatba hozható az emberrel, melynek testéhez tartozik, ily módon antropológiai

---

<sup>261</sup> VORFLUT

kämmt deine Algen zusammen,  
legt sie  
um dich.  
Eingedämmt wuchert,  
was du noch hast.

Ein weißer Stirnsplitter geht  
für dich über die Grenze.

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, pusztá csont állapotában a halálnak, az oszlásnak a szimbóluma.

A homloknak azonban csupán egy szilánkjá létezik – a *Splitter* a németben jelenthet *szűlkát*, *szilánkot*, *forgácsot*, de akár *(gránát)repszét* is, mindenesetre valaminek csupán egy darabjára utal. Amennyiben pedig egy homlok(csont)nak 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 repesznek* fordítjuk, eszünkbe juthatnak a gránátok repeszai, 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 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 *homloksontszilánk* kiszakad az *őt* eredetileg tartalmazó testből, s mint költői megnevezéssel bíró entitás, már nem kötik az emberi világ és a mindennapi nyelv korlátai. Képesse 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* – *bószólam*, *bóhang* összetétel, mely egyben egy viszonylag ismert Celan-vers<sup>262</sup> kezdőszöve, illetve a verset magában foglaló kötet<sup>263</sup> címe is, több más celani szóalkotáshoz hasonlóan egy élettelen dologhoz rendel emberi megnyilvánulást, nevezetesen beszédet, megszólalást. A hó tradicionálisan a tisztaság, az ártatlanság, az új kezdet, a tiszta

---

<sup>262</sup> SCHNEEPART, gebäumt, bis zuletz,  
im Aufwind, vor  
den für immer entfensterten  
Hütten:

Flachträume schirken  
übers  
geriffelte Eis;

die Wortschatten  
heraushaun, sie klaftern  
rings um den Krampen  
im Kolk.

<sup>263</sup> Paul CELAN, *Schneepart*.

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 hőszerű, fehér költői nyelv, mely mentes minden korábbi, rommá lett jelentéselemtől. A költői nyelv radikális megtisztításra kerül. Amennyiben a költő *hószólam*ban / *hóhang*on 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 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 versben<sup>264</sup> fordul elő, a költemény utolsó szavaként<sup>265</sup>. A *Schreib* főnévi tő a *schreiben* – *írni* ige főnevesült alakja, emberi cselekvésre, nyelvi

---

<sup>264</sup> Paul CELAN, *Schneepart*.

<sup>265</sup> MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,  
von seiner  
expatriierten  
Bedeutung –:

dieses  
Brot kauen, mit  
Schreibzähnen.

megnyilvánulásra utal, ráadásul olyan nyelvi megnyilvánulásra, mely a kimondott szóval ellentétben rögzíteni is képes. Az írás tevékenység, elvont fogalom, a *Zahn – fog* ellenben konkrét, 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 kezdetű<sup>266</sup>, kései Celan-versben<sup>267</sup> fordul elő. A *Posaune – harsona* nyilvánvalóan bibliai referenciát hordoz, egyrésztől utalhat a Jerikó falait ledöntő harsonákra, másrésztől akár a

---

<sup>266</sup> Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

<sup>267</sup> DIE POSAUNENSTELLE  
tief im glühenden  
Leertext,  
in Fackelhöhe,  
im Zeitloch:

hör dich ein  
mit dem Mund.

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*, *bely*, 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 kialakuljon egy olyan költői nyelv, mely a természetes nyelvnél 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 zeneszó / 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 üresszöveggént*, 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, 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 ELVESZÍTŐ

E bizarr beálló melléknévi igenevet Celan egyik kései versében, a *Wie ich – Abogyan én*<sup>268</sup> kezdetű versben találjuk, ahol a zárósorokban *undendlich entimmernde Du*-ról esik szó, azaz kb. *te, ki végtelenül veszíted el örökkévalóságodat*.<sup>269</sup> Az

---

<sup>268</sup> Paul CELAN, *Zeitgebißt*.

<sup>269</sup> WIE ICH den Ringenschatten trage,  
trägst du den Ring,

*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 *bármi, 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 mindig keresztlül 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 egy saját farkába harapó kígyó, mely talán a költészet lényegét fogalmazza meg – a költészen 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

---

etwas, das Schweres gewohnt ist,  
verhebt sich  
an uns,  
unendlich  
Entimmernde du.

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, azaz 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 ellentéző viszonyban álló szavak,

például élő vagy életjelenséget sejtető és élettelen entitások, mint a *Rauchmund – füstszáj*, *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 Madolna<sup>270</sup> 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 legtagabb értelemben használja<sup>271</sup>, tanulmányában elkülöníti az ad hoc és

---

<sup>270</sup> DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

<sup>271</sup> Danyi Magdolna tanulmánya szerint Celan szövegeiben a szóösszetételek elsősorban metaforák, nem pedig szimbólumok. A szimbólumhoz a szövegen kívül is létező relátumok rendelhetőek, 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

metaforikus szóösszetételeket – megítélésem szerint ezen erősen kategorizáló és nyelvészeti 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. Neumann<sup>272</sup> 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.<sup>273</sup>

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

---

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.

<sup>272</sup> Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968.

<sup>273</sup> DANYI Magdolna, i. m. 35.

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 szentitív olvasóban magukban leírva is képesek asszociációkat kelteni, nem csupán az őket magukban foglaló szövegek részeként.

Az összetett szavak a versek makrostruktúráján belüli mikrostruktúrákat képeznek, hiszen a szó amúgy is Celan költői nyelvének alapegységének tekinthető<sup>274</sup>. 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

---

<sup>274</sup> BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*. Jelenkor, Pécs, 1996, 33-48.

nyelvet korlátként, sőt, egyes elemzői megközelítések szerint katasztrófaként fogja fel<sup>275</sup>– a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált 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.

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<sup>276</sup>. 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 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

---

<sup>275</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

<sup>276</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 199-200.

voltaképpen 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 absurdum 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.<sup>277</sup>

Lacoue-Labarthe álláspontjával valamennyire szembehelyezkedve, megítélésem szerint a költői szó Celannál azonban inkább mégis 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 felismerhetővé<sup>278</sup> – azonban ez a redukált rendszer is tekinthető egyfajta *nyelhek*nek, 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

---

<sup>277</sup> Philippe LACOUE-LABARTHE, u. o.

<sup>278</sup> Philippe LACOUE-LABARTHE, i. m. 203.



a celani költészetre jellemző költői beszédmódhoz, a költői megszólalás egyfajta védjegyévé válna.

Amennyiben a természetes nyelv normál esetben egymástól távoli asszociációs rendszereket, szemantikai mezőket hordozó szavai, melyek adott esetben egymással ellentétes értelmet is hordozhatnak, teremtő 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. 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 *vendég*ként, 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 *ellemnyelv*ként viselkedve képes addig érthetetlenként

viselkedő dolgokat érthetővé tenni, közelebb lépni a transzcendenshez, mintegy szent szavakkal akár Istennel párbeszédet folytatni<sup>279</sup>. Amennyiben a költői szó az isteni szóhoz hasonlóan teremtő erővel bír, úgy talán feltehetjük azt is, 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.

---

<sup>279</sup> 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.

## A HOLOKAUSZT TAPASZTALATA ÉS A ZSIDÓ IDENTITÁS ELLENTMONDÁSAI 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 judaisztikára – 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 munkák<sup>280</sup> Celan költészetéről, azonban úgy gondolom,

---

<sup>280</sup> 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:

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, 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 *HALÁLFÚGÁJÁNAK* 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

---

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

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 előfüttyenti kutyáit

füttyenti 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 fújjátok 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 fellegrsírba 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 ád minékünk a szelekben  
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni  
mester  
aranyhaju Margit  
hamuhajú Szulamit<sup>281</sup>

A *Halálfüge* 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 végighúzó, s a kézzelfoghatóan csak jóval később kialakuló esztétikai koncepciókat.

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb irodalomtudományi és irodalomtörténeti előképzettséget, mindössze látszólagv elég annyit tudni az értelmezéshez, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiirtási hullám, amelyet ma

---

<sup>281</sup> Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16-17.



Holokausztk néven ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt<sup>282</sup> 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 *Fausch*ának nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának váltogatása, variálása, ismétlése adja. Az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrarendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamáció 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 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

---

<sup>282</sup> PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. 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 imitációjaként<sup>283</sup> kísérjük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Haláljüga*, 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 lágérlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan

---

<sup>283</sup> Vö. Bonyhai Gábor tanulmányával: BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Haláljügájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544.

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 koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.<sup>284</sup>

Elterjedt az a megközelítés is, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például 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 szólaltatjuk meg.<sup>285</sup> 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

---

<sup>284</sup> John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 2001, 28-31.

<sup>285</sup> Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge adnd Kegan Paul, 1953.

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

Mint azt 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 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, 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 érzékcsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát<sup>286</sup> – 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.<sup>287</sup>

A zenei szerkesztettségén 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 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, egyetemesé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom,

---

<sup>286</sup> 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.

<sup>287</sup> A közvetettség-közvetlenség problémájára Paul Celan költészetén belül a dolgozat egy további fejezetében részletesen kitér.

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 úrafogalmazza 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 elsőként a szemünkbe ötlük, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögrében osztott fekete kávéra. 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 tej<sup>288</sup>, ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további 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 *kégyókekal játszik*

---

<sup>288</sup> Az eredeti német szövegben egyszerűen *swarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget

– 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 anyagtalan 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 elembertelenségének 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 vezethetőek le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából<sup>289</sup>, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás pedig kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

---

<sup>289</sup> A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja: DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Híd, 1984/6. 828-831.

A *Halálfüga* 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 kitérnek, 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 gondolkodni 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 *Halálfüga*, 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 kezdetétől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott,



adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkihez szól – pusztán rajtunk, 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 Bukovinában<sup>290</sup>, a mai Ukrajna területén született. A *Halálfügában* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*<sup>291</sup> 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 Noémi<sup>292</sup> is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok,

---

<sup>290</sup> A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd:

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

<sup>291</sup> Immanuel Weissglas versének szövegét lásd:

Immanuel WEISSGLAS, *Aschengeit, gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

<sup>292</sup> Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 18-29.

a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a Holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes<sup>293</sup> 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 alapszik, azaz metaforán.<sup>294</sup> 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 Péter<sup>295</sup> is rámutat, Csernovic a XX. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna,

---

<sup>293</sup> Roland BARTHES, *A régi retorika*, in *Az irodalom elméletei III*, Jelenkor, Pécs, 1997. ford. SZIGETI Csaba, 67-178.

<sup>294</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18.

<sup>295</sup> KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovici*, in *úó Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997. 171-176.

a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

Ilyen, kulturálisan sokszínű közegeből 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 életművét<sup>296</sup>, 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.<sup>297</sup> Winfried Menninghaus<sup>298</sup> úgy véli, a 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 Chalfen<sup>299</sup>, Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan

---

<sup>296</sup> KISS Noémi, *Határbejegyzetek*, 25.

<sup>297</sup> A kérdéstről részletesebben lásd:

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

<sup>298</sup> Winfried MENNINGHAUS, i. m.

<sup>299</sup> Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

lírájának egyes aspektusait bármilyen aspektusból megértjük, 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 felvetődhet 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 identításra, talán értelmezhetőek az életrajz 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 rendelkezék valamiféle ismerettel a szerző életrajzáról.

Zsidósága mellett azonban Paul Celan, mint kultúrák között átlépő, mintegy többes identitással rendelkező költő, más irányokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibboleth-motívum, mely a kultúrák, nyelvek, identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*<sup>300</sup> című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész könyvet írt Celan költészetéről, ugyanezre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is,

---

Isrel Chalfen könyvét idézi: KISS Noémi, *Határbelyzetek*, 41.

<sup>300</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.

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, *Hubediblu*<sup>301</sup> 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 *hubediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pszeudo-héber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Idézésre kerül például Apollinaire, Verlaine vagy Mandelstam, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelendő. A Celan által megidézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím zsidó identításra 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 Béla<sup>302</sup> és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átütő erővel.

---

<sup>301</sup> A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd:

KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 95-97.

<sup>302</sup> BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63-67.

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

\*

**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 anyja  
nem sír többé.  
Keresztülvitték  
az elsiratottak között. /  
Keresztülvittek mindent,  
amit elsirattak.

Némán, a szívartériákban,  
megkötözetlenül:  
Civ, a fényesség.<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> 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 *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 Benjámin anyja, az Ószövetség egyik emblematikus nőalakja, a zsidó nép egyik ősanja. Azonban *Ráhel anyja* (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 leltősége 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 anyja immár maga is halott, azaz az elsiratottak, 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.<sup>304</sup>

A vers három kulcsmotívuma megítélésem szerint a szív, Ráhel anya, és Cív, 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 anya nem sír, sirat többé, miután keresztülvitték / körbehordozták az elsiratottak között, és akár eggyé 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 emblematisz asszonyalakja, akár a zsidó nép, akár az ember általában. *Cív, 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:

„Vet di mamme Rokhl veynen  
Vet Meskich nit mer kenen  
Dos geveyn aribetrogn.”

---

<sup>304</sup> Celan minden bizonnyal Scholem vagy Martin Buber munkái alapján ismerhette e zsidó misztikában használatos terminust.



E három sort egyébként maga Celan is lejegyezte, mégpedig Gerschom Scholem Isten anyaszerű, női megnyilvánulási formáját, a *Sekbinát* tárgyaló könyvének Ráhelről alakját értelmező része egyik oldalának aljára.<sup>305</sup> 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

---

<sup>305</sup> John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 238.

sem ugyanaz, mint a trauma eseményei előtt volt – ám *Civ*, az isteni fényesség akkor is 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.<sup>306</sup>

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,

---

<sup>306</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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

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

Azonban szó sincs többé küzdelemről – a paritty a 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, világvégi tájakon játszódó kései Celan-versekben.

Az egyetlen referenciális pont, ami a verset a valósághoz, az európai / emberi kultúrához köti, az a paritty a és a kő, illetve az általa való leterítés, leteríttetés 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 *bívja* 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:  
*Hachnissini.*

**MANDULÁSODÓ**, te csupán  
félig beszélő,  
a göcből kitörve átremegtél  
mindenen,  
téged  
várattalak meg,  
téged.

Nem  
volt(am) még  
megvakítva,  
megfosztva töviskoronámtól a  
dal csillagzatában mely kezdetét  
veszi:  
*Hachnissini.*<sup>307</sup>

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan vers 1973-ban, a *Zeitgebüft* 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 tő utalhat akár az orosz

---

<sup>307</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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

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 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 műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik.

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választott Celan költeménye zárósorául, 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 újrakezdesre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetetlenné váló létezés megszűnésére.

\*

#### **DIE GLUT**

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

Gethsemane, drüben,  
das umgangene, wen  
überhäufst?

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

#### **A HŐSÉG**

összead minket  
szamárbőgés 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.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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



Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celanpoémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja<sup>309</sup> és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség 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

---

<sup>309</sup> 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, ám Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hősiesen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette 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.

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 eljövételén 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 – 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 eljövételét 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,  
mass die Gefahr aus, die  
uns

**A RAGYOGÁS**, igen, ezt látta  
Abu Tor,  
felénk lovagolt, amint  
egymásba árvultunk, az élet  
előtt,  
nem csupán a gyökereket  
megragadó kezekkel –:  
  
egy aranybója,  
templommélységekből,  
megmérte / jelezte a veszélyt,  
mely némán ott hevert alattunk  
/ megadta magát nekünk.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> 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, *Zeitgebüß*.

still unterlag.

A fent idézett költemény szintén a *Zeitgebißt – Idóudvar* 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 Gyhenna, 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 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 *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 jelenléte 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 Maszjid Qubbat As-Sakrah-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.<sup>311</sup>

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

---

<sup>311</sup> 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.

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?

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 őrlés, 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, rengeteg múlhat azon, 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.<sup>312</sup> Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan – töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.<sup>313</sup>

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végletekig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.<sup>314</sup> 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.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> SZŰCS 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.

<sup>313</sup> Vö. Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 132.

<sup>314</sup> SZŰCS Terézia, i. m. 12.

<sup>315</sup> Vö. Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 30.

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 borzalmi után, mint amilyen Auschwitz.<sup>316</sup> 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?”<sup>317</sup> Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos büntadatra szólít fel, az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

\*

A fentebb idézett versek elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux<sup>318</sup>, 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

---

Idézi: SZŰCS Terézia, i. m. 13.

<sup>316</sup> SZŰCS Terézia, i. m. 13-14.

<sup>317</sup> Vö. Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 353.

<sup>318</sup> Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: Nagyvilág, 1970/10.



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 Magdolna<sup>319</sup> 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 ebből kifolyólag 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 asylum, 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 Schlesak<sup>320</sup>, s bár a hászidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a szóban, az ellenállást kifejezni képes költői szóban, megfelelően a

---

<sup>319</sup> DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

<sup>320</sup> Dieter SCHLESAK, *Wort als Widerstand*. Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

hászidizmus 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 Janz<sup>321</sup> – legalábbis Danyi Magdolna meglátása szerint – úgy elemzi Celan műveit a hászidizmus 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 kitérül, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében<sup>322</sup> is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben

---

<sup>321</sup> Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

<sup>322</sup> Derrida jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között: Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalomává változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor<sup>323</sup> is bővebben kifejti, hogy a költő orosz-zsidó költőtáráshoz, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidósors kérdésköre pedig egész költészetének 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 topográfája 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*<sup>324</sup> – *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 kimentí az embert saját létezésének borzalmai 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

---

<sup>323</sup> SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, Enigma, 1995/2. 103-106.

<sup>324</sup> Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

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 kultúrkörről is beszélni, így talán nem túlzás azt mondani, hogy egy költő, aki zsidó, egyben nagy valószínűséggel *európai* is.

Bartók Imre<sup>325</sup>, 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 *egyedül* lenni, hiszen a zsidók tulajdonképp olyan emberek, akik folyamatos üldöztetésük révén nem haladnak a történelemben. 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 Gábor<sup>326</sup> 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 készíteti az olvasót, így pedig mélyebb jelentéstartalmak tárulhatnak fel

---

<sup>325</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

<sup>326</sup> SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, 103-106.

előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.<sup>327</sup>

A hallgatás felé tendálás persze ismételten csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a hászidizmussal, melyet Celan Martin Buber<sup>328</sup> munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre<sup>329</sup> is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, esztelené vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete válasz a Holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a világháború borzalmai 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 annyit, mint emlékezni a halottakra, miként azt Celan teszi többek között a *Todesfuge* – *Halálfüga* és az *Engführung* – *Szűkmenet* című hosszabb, a halottakkal dialógust teremteni próbáló ismert költeményeiben, akár a jól ismert és sokat elemzett *Steben* – *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

---

<sup>327</sup> Vö. ugyancsak Schein Gábor tanulmányával: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192-203.

<sup>328</sup> 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.

<sup>329</sup> BARTÓK Imre, i. m. 87.

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.

## MEGVÁLTATLANUL IS MEGVÁLTVA MEGJEGYZÉSEK PAUL CELAN ISTENKÉPÉRŐL

### ALAPVETÉSEK

Köztudomású, hogy Paul Celan (1920-1970), a XX. század talán legjelentősebb német nyelvű költőjének Istenhez, csak úgy, mint saját zsidó identitásához és a nyelvhez való viszonya kettős, ellentmondásokkal teli. Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy költő életművének néhány reprezentatívnak tekintett, az istenkeresés szempontjából is olvasható versét elemezzem, megkísérelve kiszűrni belőlük a (főként kései) celani líra lehetséges istenképét, már amennyiben egyáltalán feltételezhetünk valamiféle konzisztens istenképet a költő igencsak disszonáns kései líráján belül.

A vizsgálandó, mindössze öt verset a költő *Sprachgitter – Nyelvrács*, *Die Niemandrose – A senki rózsája*, *Atemwende – Lélegzetváltások*, illetve *Zeitgehöft – Időudvar* című kései köteteiből válogattam, melyekről úgy gondolom, teológiai szempontból, az istenkeresés felől olvasva őket valamennyire egységes istenképet mutathatnak. Választásom azért esett a szerző kései, 1955 utáni költészetének darabjaira, mivel úgy vélem, többek között a fentebb említett kötetek egyes versei annyira kiérleltek, illetve közvetítik annyira a Holokauszt szerzőjük által személyesen elszenvedett és túlélte traumáját, hogy az istenkeresés szempontjából, Isten és ember e trauma után bizonyára megváltozott viszonyát figyelembe véve is jól olvashatók. Reprezentatív daraboknak ítélem többek között a *Tenebrae*, a *Psalm*, a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*,

valamint az *Ich trink Wein* című kései verseket – Paul Celan összes teológiai nézőpontból olvasható versének elemzésére a jelen keretek között úgyszincs lehetőségünk – mivel többek között ezek azok, melyek a legexplicitebb utalásokat tartalmazzák Istenre, a megváltásra, illetve Isten és ember viszonyára nézve.

Az elemzések során talán világossá válik, Paul Celan istenképe e pusztán keresztmetszetül szolgáló, rövid vizsgálódás keretében elemzett versek alapján is mennyire komplex, ellentmondásos, illetve mennyire nem válaszolható meg egyértelműen a kérdés, vajon a történelem a Holokauszthoz hasonló borzalmi után vajon képes-e még az ember bármiféle Istenben is hinni? Alapkérdésnek tekintem továbbá, hogy vajon feltételezhető-e még bármiféle megváltás egy ilyen nyomasztó, személyes és történelmi traumáktól terhes költői és eszmetörténeti közegben, vagy pedig bűneivel az ember már a megváltás – számára eredetileg adott – lehetőségét is eljátszotta, eltékozolta? A vizsgált szövegek, ha nem is egyértelműen és teljes egészében, de talán részben válaszul szolgálhatnak a felénk intézett kérdésekre.

\*

### *Tenebrae*

Nah sind wir Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär

### *Tenebrae*

Közel vagyunk, Uram.  
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,  
egymásba marva, mintha



der Leib eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

mindőnk teste a te  
tested volna, Uram.

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

Imádkozz, Uram,  
imádkozz hozzánk,  
közel vagyunk.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu  
bücken  
nach Mulde und Maar.

Kajlán mentünk oda,  
mentünk oda, ráhajolni  
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.

Imádkoz, Uram.  
Közel vagyunk.<sup>330</sup>

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 rájátszó<sup>331</sup>, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.<sup>332</sup> 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 *natúrába*. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának

---

<sup>330</sup> A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 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.

<sup>331</sup> A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

<sup>332</sup> Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

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 *Tenebraet* elemző tanulmányában végigkíséri a vers exegézistörténetét, s felhívja rá a figyelmet, hogy többek között Otto Pöggeler visszaemlékezéseiből tudhatjuk: Celan katolikus felesége, Gisèle de Lestrangle és rokonsága révén részt vett egyszer a nagypénteki virrasztás éjszakai 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.<sup>333</sup> 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 egyértelműen a megfeszített Krisztus testére utal, tehát mindenképpen a keresztény, krisztologizáló interpretáció mellett foglal állást.<sup>334</sup> 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,

---

<sup>333</sup> 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.

<sup>334</sup> VAJDA Károly, i. m. 104-105.

s számára a nyelv nem csupán a kommunikáció közvetítő közege, hanem egyúttal maga is létmód és kizárólagos valóság.<sup>335</sup> 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.<sup>336</sup>

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 sem azonos Jézus az emberiség bocsánatára

---

<sup>335</sup> 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.

<sup>336</sup> VAJDA Károly, i. m.

kiontott vérével.<sup>337</sup> 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 borzalmi 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 hangvétellő 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.<sup>338</sup> Az

---

<sup>337</sup> VAJDA Károly, i. m. 106.

<sup>338</sup> VAJDA Károly, i. m. 112-113.

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 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.<sup>339</sup> Ebben az esetben indokolhatónak tűnhet, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest<sup>340</sup> (*Közel vagyunk, Uram – Nab sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.<sup>341</sup> A trauma után az ember saját

---

<sup>339</sup> 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.

<sup>340</sup> 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.

<sup>341</sup> Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiusa felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz

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 *közledek* 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 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

---

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.

ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.<sup>342</sup>

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből 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 képe 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 hajtva<sup>343</sup> törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének megivása ebben az esetben nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér, fenntartva a

---

<sup>342</sup> 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.

<sup>343</sup> 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.



krisztologizáló olvasat létjogosultságát, ismételten lehet Krisztus, a tetet 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, ahonnan 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.<sup>344</sup> 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

---

<sup>344</sup> A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoldárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 179-185.

kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.<sup>345</sup> Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az 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.<sup>346</sup> 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 szétzúzódik, 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 űzött, állati szintre degradálódó emberek csoportja ellenben vért iszik, ezáltal súlyos szentségtörést követve el.<sup>347</sup> A Holokauszt elszenvedett traumája, az értelmetlen halált halt emberek áldozata azonban talán még

---

<sup>345</sup> Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigília Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

<sup>346</sup> Tanulmányában Vajda Károly ezen állítás alátámasztására számos zsolnárt, bibliai szöveghelyet idéz.

<sup>347</sup> 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.

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 Istenként jelenik meg, aki paradox módon maga is áldozatot mutat be.<sup>348</sup> 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.

\*

**BEI WEIN UND BOR MELLETT, PORBA  
VERLORENHEIT, bei VESZETTEN,  
beider Neige: mindkettő alján:**

---

<sup>348</sup> VAJDA Károly, i. m. 114-116.

ich ritt durch den Schnee,  
hörst du,  
ich ritt Gott in die Ferne - die  
Nähe, er sang,  
es war  
unser letzter Ritt über  
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn  
sie uns über sich hörten, sie  
schrieben, sie  
logen unser Gewieher  
um in eine  
ihrer bebilderten Sprachen.

havon át nyargaltam, hallod,  
Istent sarkalltam tova –  
zengte a közelt,  
ez volt  
végső vágánk az ember-  
gátakon keresztül.

Lapított mind, hogy  
hallott csak maga felett, és  
irkafirkált,  
puszta nyerítésünket  
mismásolták  
el képmutató nyelvükké.<sup>349</sup>

A *Niemandrose* kötet e verse szokatlan istenképet tár olvasója elé, mely első olvasásra akár istenkáromlásként is értelmezhető. A költői beszélő *bor mellett, elveszettségénél* (a német eredetiben *Bei Wein und Verlorenheit*, tehát nincs szó porba veszettségéről, mint Marno János interpretatív fordításában), *mindkettő lejtőjén / maradékánál* (az eredetiben *bei beider Neige*), havas tájon át *nyargal* (reiten – ritt), s amit, pontosabban *akít* megül, nem más, mint Isten. Isten az,

---

<sup>349</sup> A verset Marno János invenciózus, ám megítélésem szerint meglehetősen interpretatív, az eredetitől kisebb-nagyobb mértékben eltérő fordításában idézem. Az interpretációnál természetesen figyelembe veendő az idézett vers fordítás volta. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 97.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

akinek hátán végleg keresztülvágtat az *embergátakon* (*Menschen-Hürden*). Az *embergátak* szóösszetétel talán az emberi világ és nyelv korlátaira, illetve magára az emberek tökéletlenségére, korlátoltságára utal. Isten olyan, mintegy a ló helyébe lépő, egy allegorikus ló alakját magára öltő entitás, aki a költői beszélőt keresztültrepi az emberi világ gátjain, eljuttatva valamiféle magasabb létállapotba.

A vers utolsó strófájában a lírai beszélő azt állítja, az emberek (ez az előző strófára visszautaló *sie*) mind *meglapultak*, mikor Isten (és a költő), e ló alakjában allegorizált transzcendens létező elvágatott felettük, még pusztá nyerítését is lejegyezték, illetve *mismásolták* (logen) át *saját képmutató nyelvükké*. A német eredetiben a nyelv elé helyezett *bebildert* jelző persze nem egészen *képmutatót* jelent, inkább *megképzettet*, *képesítettet*, ám mindenképp utal az emberek nyelvének képi, azaz utánzó, nem egészen eredeti jellegére. Isten és a költő nyelve a vers sugalmazása szerint közös, ők ketten egy nyelvet beszélnek, az emberek pedig még az állat alakjában megjelenő Isten állati hangként, *lónyerítésként* (*Genieher*, mely egyébként pejoratív szóhasználatban nem csupán a ló nyerítését, de emberi vigyorgást, kacagást is jelent) megszólaló nyelvét is csak képmutató módon leutánozni képesek. A költő ezzel szemben látszólag kiválasztott, Istennel szinte egyenrangú személy, míg az emberek maguk alantas, képmutató, isteni kegyre méltatlan létezőkként kerülnek ábrázolásra. Isten a költővel együtt vágtat, sőt, maga emeli emberfeletti magasságokba. Ezen elgondolás rokonítható a zsidó-keresztény kultúrkörben, főként az Ószövetségben a próféták elhivatásának történeteivel, illetve azon romantikus elképzeléssel, mely szerint a költő vátesz, felettes tartalmak

ismerője, aki a gyarló tömegek felett áll, ugyanakkor sorsközösséget is vállal velük. Az emberek pusztán képmutató módon utánozzák az isteni / költői nyelvet, a versből pedig nem tűnik ki egyértelműen, hogy Isten és / vagy a költő sorsközösséget vállalna velük. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Isten, mint egyfajta mennybe repítő ló, elragadja a költőt, hasonlóan Illés prófétához, akit szintén elragadott az Úr tüzes szekere, s *nem látott több halált*.<sup>350</sup>

A versben megjelenő Isten első olvasásra nem büntető vagy irgalmas, nem a Biblia tradicionális Istene, legalábbis nem derül ki egyértelműen az emberekhez – az átlagemberekhez való viszonya. Pusztán annyit tudunk meg, hogy a kiválasztottakat / prófétákat / költőket (?) magához emeli<sup>351</sup>, kiszakítva őket a gyarló és képmutató világból.

Az egész vágta hangsúlyozottan *bor mellett, az elveszettség állapotában, havas tájon* történik. A bor itt feltehetőleg a Messiás vérének tradicionális szimbóluma, mely az emberek bűneinek bocsánatára ontatott ki a kereszten. A havas táj képe utalhat a megtisztulásra, a megváltás lehetőségére, Isten pedig akkor avatkozik be és menti meg a költőt, amikor az már *bei Verlorenheit*, elveszéseközelben van. Persze egyáltalán nem

---

<sup>350</sup> 2 Kir 2, 1-18

<sup>351</sup> Vö. Ady Endre: *Az Illés szekere*n című kötetének címadó versével, melynek sugalmazása szerint a költők Illés prófétához hasonlatosak:

„Az Úr Illésként elviszi mind,  
kiket nagyon sújt és szeret,  
tüzes, gyors szíveket ad nekik,  
ezek a tüzes szekerek.”

A vers teljes szövegét többek között lásd: ADY Endre, *Ady Endre összes versei*, I, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 157.

biztos, hogy a költő elragadtatását *test szerint*, azaz szó szerint kell értetni, mint Illés próféta ismert bibliai történetének esetében. Hiszen Isten és a költő *nyelve* az, amit az emberek saját képmutató nyelvükké mismásolnak, tehát a költő isteni szintre emelkedése abban áll, hogy képes a nyelvet kivételes módon használni, mintegy Isten nyelvét a sajátjává tenni. A költő abban hasonlatos Istenhez, hogy pusztán szavai által képes világokat, valóságokat teremteni, ezáltal pedig a többi ember számára felettes tartalmakat, igazságokat közvetíteni. Még ha az emberek szármalasan meg is kísérlék utánozni az isteni nyelvit, az e nyelvet valóban használni tudó költő talán akkor is *szolgálatot* lát el, hiszen amit nyelvhasználatával *közvetít*, azt nyilvánvalóan a többi ember felé közvetíti.

Isten ez esetben nem hiába emeli magához a költőt, részesíti saját nyelve használatának képességében. A kiváltság, kiválasztottság talán nem öncélú, hanem feladat, *szolgálat* társul hozzá. A versből kiolvasható istenkép ily módon mégiscsak egy irgalmas, az emberekkel törődő Isten képe, mely Isten azáltal könyörül meg a gyarló, arra talán érdemtelen emberen is, hogy prófétákat / költőket, pásztorokat (?) választ ki közülük az emberiség szellemi-eszmei értelemben vett szolgálatára, hogy a helyes útra tereljék az isteni nyelvet tökéletlenségükből fakadóan csak mismásolni képes embereket. Az istenkeresés felől olvasva talán a vizsgált Celanvers is, a költő kiválasztottsága és a tömegektől való látszólagos elhatárolódása mellett, képes lehet egyfajta irgalmas, az emberrel mindennek ellenére törődő Isten képét közvetíteni az olvasó felé. Amennyiben pedig feltételezzük, hogy Isten még Paul Celan korában, az addig átélhetetlenek

hitt történelmi katasztrófák átélése után is képes lehet valamilyen formában megjelenni és jelen lenni, akkor talán még a legszörnyűbb időkben és világokban is maradhat némi remény a megváltásra.

\*

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

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden

### *Zsoltár*

Senki sem gyúr újra földből,  
agyagból,  
senki porunkat fel nem igézi.  
Senki.

Dícsértessél, ó Senki.  
Kedvedre vágyunk  
virulni.  
Szemben  
veled.

Semmi  
voltunk, vagyunk,  
maradunk, virulva:  
semmi-, senki-  
virága.

Bibénk  
lélekvilágos,  
porzóink égkopárák,  
pártánk piros



himmelwüst, a tüske, ó, a tüske  
der Krone rot, közt énekelt  
vom Purpurwort, das wir bíborigénktől.<sup>352</sup>  
sangen über, o, über dem  
Dorn.

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a *Senki* (*Niemand*) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zsoldárként. 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 zsoldárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértésél, ó Isten* helyett *Dicsértésél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.<sup>353</sup> A *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

---

<sup>352</sup> A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Haláljüga*, 62. A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

<sup>353</sup> 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.

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 *zsolttár* (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 pusztán hiány lép.<sup>354</sup> 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.)

---

<sup>354</sup> John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseivel hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi néven, még nagyon is létezhet. Lásd: John Felstiner, i. m. 168.

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 egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsa motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára<sup>355</sup>. 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 rózsa motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja

---

<sup>355</sup> A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

Rózsa, 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  
Liedern.

ábrázolni, hiszen a rózsza tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsza, 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, majd hogynem a blaszfémiához fordul?<sup>356</sup> 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-metaphorika. Az embercsoportot megtettesítő 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

---

<sup>356</sup> 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.

*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 eredetben inkább bíborszó). A *Krone* (*korona*) és a *Dorn* (*tüske, tövis*) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a *Dornenkrone* (*töviskorona*) összetétel<sup>357</sup>, 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 *senkét*, elképzelhető, hogy e 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

---

<sup>357</sup> 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.

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 vers 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 magukat<sup>358</sup>, 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 ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen

---

<sup>358</sup> Vö. John Felstiner Tenebrae-olvasatával, ahol a szerző a Tenebrae című vers „*egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (*ineinander verkrallen*) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindgyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

felül ugyanúgy *létezh*et. 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.

\*

## EINMAL,

da hörte ich ihn,  
da wusch er die Welt,  
ungesehn, nachklang,  
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.<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> 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 fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.<sup>360</sup> Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (*er*) nem másra, mint magára Istenre utal.<sup>361</sup> 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 világ 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* (*ichben – 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 tulajdonképpen nem teljes megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán itt is a kiválasztott

---

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

<sup>360</sup> Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

<sup>361</sup> 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.



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 hozása által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelv, szóképzési rendszere valamennyire hasonló.<sup>362</sup> A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyvének nyelve, 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 nyelv a Biblia egyik szent nyelvéhez

---

<sup>362</sup> Többek közt Petó 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. PETÓ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75, 71.

hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben a korábbi versek elemzése kapcsán elfogadjuk, 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 beszél 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.<sup>363</sup> 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 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

---

<sup>363</sup> 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. BARTÓK Imre, i. m. 133.

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 jelenvaló.<sup>364</sup> 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.

\*

---

<sup>364</sup> 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>

**ICH TRINK WEIN** aus zwei **A BORT KÉT POHÁRBÓL**  
Gläsern iszom  
und zackere an és töröm a  
der Königszäsur Királycezurát  
wie Jener mint Amaz  
am Pindar, Pindaroszt.

Gott gibt die Stimmgabel ab Isten mint a kis igazak  
als einer der kleinen egyike leadja a  
Gerechten, hangvillát,

aus der Lostrommel fällt a szerencsedobból kihull  
unser Deut. lyukas érménk.<sup>365</sup>

E kései Celan-vers ismét a borivás képével indul – a bor köztudottan Krisztus vérének szimbóluma, a borivás pedig a megváltásból való részesülés szakrális gesztusa. A lírai beszélő *két pohárból* (*aus zwei Gläsern*) issza a bort, tehát duplán, két ember helyett is részesül a megváltó a világ bűneinek bocsánatára kiontott véréből.

Celan beszélője *úgy metszi el a Királycezurát, mint Amaz* (*Jener*) *Pindaroszt*. Az *Amaz* névmás egyértelmű utalás Friedrich Hölderlinre, aki köztudottan nagy hatást gyakorolt Celan

---

<sup>365</sup> A verset Marno János fordításában idézem. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, 177.

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

költészetére is.<sup>366</sup> A jelen költői beszélője minden bizonnyal elődje, Hölderlin helyett is issza a bort, mintegy utólagos megváltásban részesítve az élete nagy részét elborult elmével leélt, egyfajta földi kárhozatra ítélt romantikus költőt.<sup>367</sup> Isten mintha felhatalmazná a költői beszélőt, hogy elődjét utólag megváltsa, feloldozza, egyrészt azáltal, hogy helyette iszik a megváltó véreből, másrészt a *Királyvezérra* (*Königszeisur*) hozzá hasonló elmetszésével tisztelet előtte, folytatva az általa teremtett irodalmi hagyományt.<sup>368</sup>

Isten a következő strófában személyesen is megjelenik, mégpedig *a kis igazak egyikéként* (*als einer der kleinen Gerechten*), tehát feltehetőleg az igaz emberek egyikének alakjában, s *leadja hangvilláját*. A *hangvilla* (*Stimmgabel*) olyan zenei eszköz, mely egy dal eléneklése előtt megadja a kórusnak a kezdő szót. Isten itt azonban *lemond* arról, hogy *ő maga* adjon meg bármiféle kezdőszót, e jogot inkább átruházza a költőre. A jelen versben is megjelenik a költő mint próféta, Isten által kiválasztott ember koncepciója, mely kiválasztottság mind Hölderlinre, mind Celan beszélőjére igaz lehet. Talán kissé szerénytelen gesztus a költő részéről önmagát Isten kiválasztott emberének titulálni, ugyanakkor e kiválasztottság nem öncélúan, hanem *szolgálatra* történik, és az európai irodalomban a költői kiválasztottság képzetének nagy hagyománya van.

---

<sup>366</sup> Celan és Hölderlin intertextuális kapcsolatairól lásd bővebben: Otto PÖGGELER, *Az álom az álomról*, ford. SCHEIN Gábor, in Enigma, 1994/3.

<sup>367</sup> Hölderlin poétikája és az örület kapcsolatát illetően lásd többek között: KOCZISZKY Éva, i. m. 217-257.

<sup>368</sup> Felstiner felveti a két pohár motívumának számos más értelmezési lehetőségét is. Lásd: John FELSTINER, i. m. 277.

Az utolsó strófa enigmatikus képet tár elénk – miután Isten átadta hangvilláját, a szerencsedobból kihullik egy érme. De kié is ez az érme, kire utal itt a többes szám első személy? Talán Celan költői beszélőjére és a megidézett költőelődre, Hölderlinre vonatkozik? Más referencia ebben az esetben talán nem is valószínű. A Marno János fordításában *szerencsedob*nak fordított *Lostrommel* a nyertes kisorsolására szolgáló eszköz, melyből véletlenszerűen húznak ki egy nevet vagy számot. A belőle kihulló érme ugyancsak utalhat a kiválasztottságra, hiszen ezáltal a költő *kisorsoltatik*.

A versből kiolvasható istenkép megint csak egy olyan olyan Istent prezentál nekünk, aki kegyben részesíti, kiválasztja és elhívja a költőket, szinte a saját szintjére emelve, hiszen hangvilláját, a kezdőhang megadásának jogát (a saját nyelvét?) adományozza neki. Az az Isten, aki az emberek számára vezetőt, szellemi értelemben vett pásztort, afféle kisebb megváltót választ, nyilvánvalóan irgalmas Isten, aki felkínálja az embernek a megváltás lehetőségét.

Klasszikus elképzelés, hogy a művész feladata nem más, mint hogy művészete által irányt mutasson a többi embernek, kinyilvánítsa számukra Isten akaratát, közelebb juttassa őket a transzcendenshez. A költőket kiválasztó, szinte saját szintjére emelő Isten képe sokban rokonítható az Újszövetség istenképével, a fenti vers alapján tehát talán nem túl merész dolog azt állítani, hogy a celani poétika minden általa sejtetett borzalom és a benne fellelhető folyamatos kétkedés ellenére nem veti el a megváltás lehetőségét.

Többek között a művészet, a költészet (Isten nyelvének használata?) az, mely az esztétikai tapasztalat révén a megváltáshoz hasonló élményt kínálhat, mintegy közelebb

juttatva az embert a valódi megváltás lehetőségéhez. A költő, mint Isten által kiválasztott, rendkívüli képességekkel megáldott ember szimbolikusan a megváltó szerepét ölti magára, aki a nyelv különleges használata révén még *komor ég alatt*<sup>369</sup>, történelmi borzalmak idején is képes lehet értékeket képviselni, ezáltal pedig reményt kínálni a megváltásra. Isten tehát még a nagy krízisek idején sem hagyja teljesen magára az embert, hiszen – többek között a művészetten keresztül – még ilyenkor is felkínálja a reményt, a lehetőséget a megváltás elnyerésére.

Végezetül talán jól példázhatja a versben körülírt Isten könyörületességét az is, hogy a *kis igazak egyikének* alakjában, tehát emberalakban jelenik meg az ember számára, leereszkedve az ember szintjére, miként Jézus emberré vált a kereszten. Emellett érdekes értelmezési lehetőség, hogy Isten Hölderlin versbeli alteregójának – még ha csak a költői beszélő olvasatában, a költői képzelet szüleményeként is – utólagos megváltást kínál. A bűnöktől való megszabadulás, a megváltás tehát még jóval a halál után is lehetségesnek bizonyulhat, s ha nem is megy végbe azonnal, az ember életében vagy annak végén, a reményen, a lehetőségen keresztül Isten erőt adhat az embernek, hogy végül elérje. A remény talán ahhoz is erőt adhat, hogy az ember ne csak a jövőben érje el a megváltást, de – adott esetben borzalmas, szégyenteljes – történelmi múltját is képes legyen feldolgozni és megérteni.<sup>370</sup> A megváltás az emberi bűnök Isten általi

---

<sup>369</sup> Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 5-13.

<sup>370</sup> *Nemcsak a dicsőséges hagyományt kell sajátunkként elfogadnunk és megértenünk, hanem a szégyenteljeset is.* Paul Celan lírája és a Holokauszt kapcsán erre Kulcsár Szabó

megbocsátásán alapul, a megbocsátásnak pedig talán előfeltétele, hogy az ember előbb *megértse*, majd *megbánja* tulajdon bűneit. Celan költészetének esetében ez a mintegy új eredendő bűn nyilván a második világháború és a Holokauszt tragédiája, melynek folyamán embertömegek váltak embertömegek gyilkosaivá. E bűn nem csupán egyének bűne, hanem talán az egész emberiség kollektív vétke. Mint ahogyan a zsidó-keresztény kultúrkörben a megváltás sem csupán az egyes embernek szól, hanem az egész emberiség kollektív lehetősége. A Celan költészete alapján körvonalazható Isten, mivel talán a végletekig könyörületes, mindannyiunknak kínálja a megváltás, a feloldozás lehetőségét, csupán rajtunk múlik, élünk-e a lehetőséggel.

## ÖSSZEFOGLALÁS

A vizsgált, mindössze öt vers alapján talán láthatóvá válik, Paul Celan költészetének Istenről alkotott képe mennyire összetett, ellentmondásoktól korántsem mentes istenkép. Ugyan a fenti néhány verset a teljesség igénye nélkül, afféle keresztmetszetként értelmeztük, mégis úgy vélem, képesek reprezentatív képet festeni arról, milyen lehet a világháborúhoz hasonló történelmi traumák után Isten és ember viszonya, illetve valamilyen választ adni a kérdésre, létezhet-e még valamilyen formában a megváltás lehetősége.

Az ember, s mondhatjuk ezt talán a *Tenebrae* és a *Zsoltár* című versek alapján, bizonyos traumák után úgy érezheti, Isten indokolatlanul büntette meg és / vagy hagyta

---

Ernő hívta fel a figyelmemet, aki ezen álláspontját több, az ELTE BTK-n elhangzott előadásában is hangsúlyozta.



el, ezért előbb szinte blaszfemikus számonkérést intéz felé (*Tenebrae*), majd egyenesen a hiányát, létezésének megszűnését tételezi fel (*Zsoltár*).

Ám attól függetlenül, hogy az ember saját sérelmeiért felelőssé téve Istent elfordul tőle, ezáltal pedig lemond a megváltásról, még nem biztos, hogy igaza van. Isten, aki talán minden emberi bűn ellenére könyörületes marad, olykor kiválaszt embereket, hogy vezessék, figyelmeztessék a többieket – a *költők* a prófétákhoz hasonló módon birtokában vannak a képességnek, hogy Isten akaratát közvetítsék embertársaik felé, a nyelv különleges használatán keresztül, s e különleges nyelvhasználat segítségével életben tartsák a megváltás reményét, miként arról a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, vagy az *Ich trinke Wein* kezdetű versek is tanúskodhatnak. A *bor* két vizsgált versben is visszatérő motívuma, azaz az emberi bűnök bocsánatára kiontott vér metonimikus kapcsolatban áll magával az Úrral, a belőle való ivás szakrális cselekedete pedig maga is a megváltásban való részesülés. A megváltásból való részesülés szakrális aktusa ellentéte annak a blaszfemikus vérivásnak, mely a *Tenebrae* kifordított zsoltárszövegében történik, ám a *Tenebrae*nél időben későbbi versek alapján úgy tűnhet, a celani költészet még ezek után, a Holokauszthoz hasonló emberi bűnököt követően is egy könyörületes, krízishelyzetben valamilyen módon az ember segítségére siető Istent tételez fel.

Az *Einmal* kezdetű vers költői látomás a *megváltás utánról*, míg az ezt követően vizsgált, csupán Celan halála után publikált *Ich trinke Wein* a költő Isten általi elhivatásának verse, melyben a beszélő talán még arra is felhatalmazást nyer, hogy utólagos megváltásban részesítse eredetileg földi kárhozatban,

elborult elmével meghalt elődje, Hölderlin versbeli alteregóját. A költő amellet, hogy Isten kiválasztott embere, aki a többi ember szolgálatára jelöltetik ki, talán a kultúra védelmezőjeként is megjelenik, hiszen az által váltja meg elődjét, hogy folytatja az általa elkezdett hagyományt.

Összességében talán a mindössze öt vizsgált vers alapján is elmondható, hogy Paul Celan költészetéből óriási szekpszis olvasható ki, ami Isten jóságát, egyáltalán létezését, illetve a megváltás lehetőségét illeti. A vers először a szemantikailag önmagából kifordított zsoltár formájában fordul Isten ellen, a blaszfémia határait feszegetve, majd egyenesen elvész belőle maga az istenhit is, és az Isten hiányának médiumaként szólal meg. Ám ezzel párhuzamosan ott van a remény, a megváltás lehetőségébe vetett látens hit is, hiszen Isten lépten-nyomon visszatér a komor égbolt alatt, történelmi katasztrófák után, eszmetörténeti válság közepette megszólaló versekbe, s voltaképp prófétaként *elhívja* a költőt, hogy szavaival, a művészet erejével adja vissza a reményt az emberiségnek, védelmezve azt, ami veszélybe került – a kultúrát és a viszonylagossá degradálódott, megkérdőjeleződni látszó értékeket.

A Holokauszt katasztrófája után szinte semmi nem maradt az ember számára, csupán a nyelv.<sup>371</sup> A nyelv, mely az embert talán még az embertelenség állapotába jutva, s onnét visszatérve is *emberré teszi*. A nyelv olyan eszköz, melynek segítségével világok építhetőek, s világok rombolhatóak le. A költői nyelvre, mely talán Isten nyelvéhez is hasonlatos, ez

---

<sup>371</sup> Vö. Celan brémai beszédével. Lásd többek között: Paul CELAN, *Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen*, in uő, *Paul Celan's Collected Prose*, New York, Routledge, 2003, 33-35.

halmozottan igaz lehet. A költői nyelv által kifejezett felettes igazság, illetve az általa okozott esztétikai tapasztalat a költőt a pillanatnyi megváltó szintjére emelheti, a költői megnyilatkozás pedig, mint részben Istentől való, Isten akaratát is tartalmazó nyelvi egység az általa ébren tartott remény által a megváltás előszobája lehet. A költészet ezzel együtt önmegértésen keresztüli létmegértést is kínálhat, ezáltal pedig az ember képes lehet megérteni saját múltbeli vétkeit, majd megbánni azokat. A vétek megértése előfeltétele a megbánásnak, a megbánás pedig a zsidó-keresztény kultúrkörben előfeltétele a *megváltásnak*. Amennyiben a művészet által képesek lehetünk sajátunkként elfogadni nemcsak a dicső, hanem a szégyenteljes hagyományt is, azt egyszerre tudatosítva és a jövőre nézve tőle el is különböztetve magunkat közelebb kerülhetünk magához a megváltáshoz is.

Paul Celan istenkereső költészetének darabjai talán éppen azt mondják nekünk, hogy az előlünk látszólag elrejtőző, minket ok nélkül magunkra hagyó Istent akkor lelhetjük meg, ha előtte megtaláljuk elveszettnek hitt önmagunkat, emberségünket is. A művészet, mint isteni segítség, hozzásegíthet az elfeledett értékek újrafelfedezéséhez, s megtaníthat, hogyan forduljunk reménytelennek látszó időkben mégis a remény felé. Az ember önnön múltbeli vétkeinek megértése, majd megbánása, illetve ezáltal saját létezésének teljesebb megértése révén eljuthat a jövő lehetőségeiben való reménykedés állapotába. A jövőben való reménykedés állapotától pedig már csupán egy lépés a megváltás lehetőségének elfogadása, mely lehetőség talán

akkor is adott, ha határtalan szkepszisünk közepette látszólag már lemondani kényszerültünk róla.

**AZ ÓRÜLET 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 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 őrület határán mozgó szövegek talán valóban az *őrület*, 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.<sup>372</sup> 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 utolsó, 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 Heideggerrel<sup>373</sup>, s újból taníthatott az École Normale Supérieure-ön. 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 erősen befolyásolja bizonyos verseinek értelmezhetőségét.

---

<sup>372</sup> Vö. többek között: *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

<sup>373</sup> James K. LYON, i. m. 160-161.

Ugyan ez nem igaz minden ebben az időszakban íródott versre, ám néhányra talán mégis halmozottan igaz lehet, hogy az őrület / delírium által (is) generált, különösen extrém költői képek új, szokatlan szépségeszményt, újfajta esztétikát teremtenek meg, melyet talán *az őrület esztétikája* elnevezéssel illethetünk a legtalálóbban. A különösen bizarr, szinte értelmezhetetlen képekből összeálló versszövegek megválasztása természetesen csupán szubjektív módon történhet, s jelen keretek igencsak 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, látomászerű költői képek. Miként arra többek között Lőrincz Csongor<sup>374</sup> 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, delírumszerű megnyilvánulásaira, az őrületre,

---

<sup>374</sup> LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemoteknikái a későmodernségben. József Attila, Benn, Celan*, in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244-259, 259.

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 közegeben Hölderlin óta talán csak Paul Celan költészete számára adatott meg, hogy az örület és az értelem, a halált hozó és az életet adó nyelvi megnyilvánulások sok esetben egymásba torkolló, egymásba játszó útjain váljon értelmezhetővé.<sup>375</sup> Ebből kifolyólag talán egyáltalán nem tűnik oly légből kapottnak az elképzelés, mely szerint Celan egyes 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 vonatkozathatlansága, 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

---

<sup>375</sup> SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköréből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41-57, 51.



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 kísérli 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 visszavisszaszólás az, mely működésbe hozza az *őrület 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 kategóriája<sup>376</sup>, ám valami más, a lidércnyomásszerű, irracionális delírium-képzetek, az őrület háttérben lappangó

---

<sup>376</sup> Vö. ugyancsak SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*.

hangja talán tovább erősítik e hermetikusként is nevezhető költemények szokatlan, ugyanakkor kétségkívül erős esztétikumát.

\*

**STÜCKGUT** gebacken,  
groschengross, aus  
überständigen Licht;

Verzweiflung hinzugeschlippt,  
Streugut;

ins Gleis gehoben die volle  
Schattenrad-Lore.

**MEGSÜTÖTT** szállítmány,  
garas nagyságú,  
maradék / feleslegessé vált  
fényből;

hozzálapátolt kétségbeesés,  
sós homok / salak;

beemelkedik a vágányra a teli  
árnyékkerék-tehervagon.<sup>377</sup>

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 őrület árnyékában? Erősen annak hat. Amennyiben esztétikai horizontból kívánjuk a rövid versszöveget megközelíteni, úgy talán legtalálóbban a groteszk minőséggel jellemezhető.

Az (emberi) szállítmányt, pontosabban darabra adott árut paradox módon megsütötték, a szállítmány maga – amennyiben hihetünk a fragmentált szintaxisnak – éremnagyságú, s maradék fényből áll össze. Ehhez járul a

---

<sup>377</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

megsütött szállítmányhoz hozzálapátolt – természetes, halál előtti – kétségbeesés, valamint az erősen ironikus felhangú Streugut főnév, mely ugyan a behavazott utca felhíntésére 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-kerekekkel* (*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 személygépkocsit<sup>378</sup>, itt talán valamennyire egyértelműnek vehető a szó aktuális jelentése, hiszen e bizonyos kocsit 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 őrület határán, félig-meddig elborult elmével,

---

<sup>378</sup> Vö. a sokat idézett és elemzett *Im Schlangenwagen* kezdetű Celan-verssel.

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 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:

komm mit dem Leseschimmer,

es ist

**A TÚLCSORDULÓ** kiáltás / hívás:

társad, megnevezhetőn,

a kítaszított / odébblokott

könyvborítónál:

jöjj az olvasáscsillámmal,

ez itt

a barikád. <sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

die Barrikade.

Az 1968-as keltezésű vers ugyancsak groteszk, mondhatni delíriumszerű képeket közvetít a befogadó felé.

Egy kétségbeesett, hangsúlyozottan valakihez szóló, valakit megszólító kiáltás *tülsordul (überkübeln)*, egy megnevezhető társ (*Gefährte, nennbar*) pedig a *kitaszított / odébblokádósított könyvperemnél (neben dem abgestossenen 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 szinte egész Európán végigsöprő diáklázadásokra is, többek között a berlini diákfelkelésre, melynek halálos áldozatai is voltak.<sup>380</sup>

E referenciális olvasaton túl azonban a vers egyértelműen 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, őrült erőszakoz?

A vers ennél többet nem közöl velünk, s a celani líra kései darabjaihoz híven az olvasóra bízva felvetődő kérdések

---

<sup>380</sup> Erre többek között Celan költői életművének kritikai kiadása is felhívja a figyelmet. Vö. Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 841.

megválaszolását. E bizarr képsorok azonban mindenképpen lehetnek a zavart mentális állapot, egyfajta forradalmi megszállottság, őrület 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 „őrült”, delírált, 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 őrület generálja.

\*

**Die Engeweide** des  
Klagsteins,  
breitgetantzt im Licht  
des Elendgestirns.

**A siratókő** belei –  
szélesre táncolva a  
nyomorcsillagzat  
fényében.<sup>381</sup>

Különös, szélsőségesen minimalista, szinte haikuszerű három sor ez, Celan szokásos 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

---

<sup>381</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

tűnik, e távol-keleti műformáról itt vajmi kevésbé van szó. Szó van viszont a kibelezett *síratókőről* (*Klagstein*), a német nyelvben pedig a *Klagemauer* főnév a jeruzsálemi Síratófalra utal, így pedig felesleges is az ehhez társítható asszociációkat felsorolni, vagy a Holokauszt traumája 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 máshonnet, 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 sírámot, a gyászt, a szenvedést szimbolizálja, talán olyan borzalmak után vagyunk, hogy maga az élettelen kő is életre kel és panaszkodik, sírámokat fogalmaz meg, sírat, 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 álomképként 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, hasonlatos az őrülethez. Talán még nem maga az őrület, csupán valamiféle őrületközeli, 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,

**SZEMKŐZETEK**, lázaktól  
átigézve / átváltoztatva,

engedelmesen,  
féktelenül gyűlnek  
az izotermák,



Isoglossen zerfallen  
zu einerlei, steinerlei  
Freiheit.

izoglosszák esnek szét  
egyforma, megkövesült  
szabadsággá.<sup>382</sup>

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. *Szemkőzetekről*, 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* (*geborsam*) 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* (*zerfallen*). A líra nyelvébe a laikus olvasó számára szinte ismeretlen, rideg szakszavak keverednek<sup>383</sup>, ráadásul mindezt lidércnyomásszerű képek

---

<sup>382</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

<sup>383</sup> Vö. Celan maga szenvedélyes szótárolvasó volt, nyelvészeti-etimológiai érdeklődése egész életművére kihatott, azon olvasóknak pedig, akik verseit

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 képzete. A szabadság fogalmának a valamilyen szintű egyformaság, ebből kifolyólag pedig az emberek közötti egyenlőség koncepciója még nem feltétlenül mond ellent, a *megkövesült* (az *einerleixa* 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 olvasókhhoz szól – talán csak beavatottak érthetik meg e furcsa, enigmatikus költői látomást. A lázálomban 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.

\*

---

nehezen értelmezhetőnek vagy megfejthetetlennek találták, azt javasolta, olvassák azokat szótár segítségével.

**GLIMMERGEKÖSE**, an ihm  
entlang  
schob ich die farbtaube  
Stille ins Ziel.

**CSILLÁMZSIGEREK**, az ő  
hosszában  
löktem célba a szénsüket  
némaságot.

Sie schlitterte weg,  
ins H-Kaff,  
da pritschelte ja  
das bundesgenössische  
Denken.

Csúszott,  
a szívplyvába / porfészekbe,  
oda szóródnak / ütődnek hát  
a szövetséges  
gondolatok.<sup>384</sup>

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 *szívplyvába*<sup>385</sup>. 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,

---

<sup>384</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

<sup>385</sup> Celan lírai életművének kritikai kiadása szerint az első olvasásra talán értelmezhetetlennek ható *H-Kaff* szóösszetétel előtagja a *Herz* – *szív* főnév rövidítése.

elhanyagolt községet, tájat, porfészket is jelent. A *H-Kaff / Herz-kaff* összetétel ebből kifolyólag ugyanúgy jelenthet *szív-tájat, szív-ugart, szív-falut, szív-porfészket* is, ahová a némaság, e színesztetikus módon a színekre süket (a színeket nem érzékelő?) némaság végül is célzottan eljutott / lecsúszott. A költemény sugalmazása szerint e szív-pelyva / 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 zárata 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 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 / -porfészkekben? 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 őrület. 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 elfogadható állításnak tűnhet, hogy Celan kései lírájának bizonyos darabjait a trauma által indukált delírium / őrület hatja át, mely egyszerre jelenik meg emlékkép- és álmoképszerűen, 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.<sup>386</sup>

A fenti ötsoros, kései vers az önmagunkból való kiüzetés paradox képével indul. Az ön- és sortárs-megszólító lírai beszélő ugyancsak lázálomhoz, 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 hátborzogató 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

---

<sup>386</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

talán már csak a halottaknak 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 emelkedik<sup>387</sup>, 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 lényeinek ajándékozzák. Történik mindez azon a helyen, ahol a szakállasok, a már meggyilkolt emberek lelkei, lidércei tolonganak.

A költői beszélő mindezt egy paradox helyzetből, önmagából kiűzve, 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, űzött vad, s ami talán még súlyosabb, önmaga felett mondja ki ezt az ítéletet. Az eredmény: egy borzalommal, örülettel

---

<sup>387</sup> Vö. a *Zähle die Mandeln – Számold a mandulákat* kezdetű Celan-verssel.

átítatott szépségeszmény, mely azonban mindenképpen erős hatást képes gyakorolni a mindenkori befogadóra.

\*

**SIE FÜTTERN** dir  
Pflanzenschutz ein:  
das soll deine Hände  
beleben,

knote die Keimfrozen los,  
bewimpere sie  
mit Turmstacheln,

Nimmergeglaubt  
macht flügge.

**BELÉD FECSKENDEZIK** a  
növényvédő szert:  
ennek kell kezdet  
felélesztenie,

oldozd el a magzatvidámakat,  
szempillának adj nekeik  
toronytöviseket,

amit soha nem hittek el,  
életre kel / szárnyra kel.<sup>388</sup>

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* (*Keimfrozen*), 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

---

<sup>388</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)



*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 ellen-feltámadásban várhat bárkire is? Érvényes lehet egy olyan értelmezés is, mely szerint az, *amit-soba-nem-hittek-el*, nem más, mint a leírhatatlan, átélt trauma, melyet a költői beszélő az örület fenyegető árnyai közepette, a 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 vállaló megszólalásmód az, mely Celan egyébként szinte hozzáférhetetlen kései verseit olyan erős szövegekké teszi, megteremtve az örület egyszerre álomkép és lidércnyomászerű 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 / ahonnan Celan e kései verseinek beszélője megszólal, lehet a neutrum állapota is.

Blanchot nézete szerint az írás bizonyos esetekben a *désastre*, a borzalom, a katasztrófa megírása.<sup>389</sup> A *désastre* lehet egy trauma borzalma is, mely magának Celannak a szavával élve *untrügliche Spurt*, azaz *meghamisíthatatlan nyomot* hagy magán az íráson. A mű maga válik metaforikus sebhelylé (*Wundmal*)<sup>390</sup>, mely magán viseli a megtörténtek nyomát, nem egyszerűen kifejezi azt. Celan kései lírája, az *őrület esztétikája* felől olvasható versek nem egyszerűen a *désastre*, a katasztrófa tapasztalatára utalnak. Az írás az én felől fogalmazódik meg, és egyúttal ráébredt és maga is ráébred az értelem távollétére. A *désastre* minden tapasztalatot megfoszt hatalmától, autenticitásától, az autoritás 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.<sup>391</sup> Celan az őrület határán, a megsemmisülés-közeli térben mozgó versei minimalista poétikájukkal maguk is felismerik, hogy a kimondott szó nem képes precízen megnevezni valamit. A

---

<sup>389</sup> Vö. Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

<sup>390</sup> Vö. az *Atemkristall* ciklus sokat elemzett STEHEN kezdetű versével.

<sup>391</sup> 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.

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.<sup>392</sup> 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 gondolatkísérletet folytatva Celan az „őrület esztétikája” irányából olvasott versei talán párhuzamba állíthatóak Roland Barthes a neutrumról alkotott elképzelésével is.<sup>393</sup> 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.<sup>394</sup> Celan őrület határán mozgó szövegei lényegében mintha éppen ugyanezt tennék: szinte mindentől visszavonják magukat, a neutrum állapotából, a szinte-megsemmisülés határáról szólalnak meg, ám ugyanakkor ott rejlik bennük a vágy, a

---

<sup>392</sup> BACSÓ Béla, i. m.

<sup>393</sup> Vö. Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

<sup>394</sup> Roland BARTHES, i. m.

illetve idézi: BACSÓ Béla, i. m.

*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 más jelent, mint eleve belépni a magány igenlésébe. Az állapot, amikor paradox módon már nincs világ, és amikor még nincs világ.<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 19.

**PAUL CELAN KÖLTÉSZETE  
MAGYAR RECEPCIÓJÁNAK ÁTTEKINTÉSE,  
VALAMINT LEHETSÉGES HATÁSA A KORTÁRS  
MAGYAR KÖZÉPNEMZEDÉK  
LÍRÁJÁRA**

**1. BEVEZETÉS**

Mára már köztudomású tény, hogy Paul Celan, a háború utáni Európa paradigmaticus költője többek között a magyar költészetre is erős hatást gyakorolt, mely hatás a mai napig érezhetőnek bizonyul, akár egészen a kortárs magyar középnemzedék alkotóiig elérve.

Jelen tanulmányban többek között három, véleményem szerint a középnemzedék reprezentatív kortárs magyar költője, G. István László, Jász Attila és Schein Gábor néhány rövid versének összehasonlító elemzésére vállalkozom. Talán köztudomású, hogy az említett három költőtől nem áll túl messze a hermetizmus, mint költői beszédmód, e hermetizmuson keresztül pedig kimutatható Paul Celan költészettörténeti hatása is, mind a lírai beszédmódon, mind a retorikai megnyilvánulásokon, mind a motívumok hasonlóságán keresztül.

Mielőtt azonban részletesen rátérnék a középnemzedékhez tartozó három költő lírájának a celani költészettel feltételezett rokon vonásaira, úgy gondolom, rövid áttekintést érdemel Paul Celan magyarországi hatástörténete, melynek egészen máig ható eredménye, hogy viszonylag fiatalnak mondható kortárs magyar költők egyes versei még mindig mutatnak bizonyos Celan-hatásokat.

## 2. A MAGYAR CELAN-RECEPCIÓ RÖVID 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 Imre<sup>396</sup>, a Celant maga is fordító költő volt az, aki már 1968-ban, a *Fadensonnen* kötetéről 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

---

<sup>396</sup> ORAVECZ Imre, *Celan versvilága*, Nagyvilág, 1970/2, 292.

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.

Komáromi Sándor<sup>397</sup> 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, megemlíti,

---

<sup>397</sup> KOMÁROMI Sándor, *Celan és a Celan-irodalom*, Helikon, 1976/2-3,393.

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 mégis jelentősebb szerzőnek tűnhet, mint Magyarország számára.

Egy 1966-os magyarul megjelent német irodalomtörténet<sup>398</sup> szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetít lírájában, és hiába a celani költészet hermetikussága, nehezen 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 Lászlónak<sup>399</sup>, 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

---

<sup>398</sup> *Német irodalom a XX. Században*, szerk. VAJDA György Mihály, ford. KARDOS László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966, 416.

<sup>399</sup> LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás 1980/10, 94.



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 bizonynal 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 Magdolna<sup>400</sup> Celan szokatlan, a szerző költészettörténeti jelentőségéhez minden bizonynal valamennyire hozzájáruló főnévi 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 tekinthetőek 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

---

<sup>400</sup> DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

rövid, hermetikus versszövegek mintha terjedelmüknel fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszák Mihályt megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János<sup>401</sup> 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 elemzéseket illeti, az első magyar nyelvű Celan-könyv a fent említett Danyi Magdolna tollából való, habár a kötet maga Újvidéken, Jugoszláviában jelent meg. Az első ismertebb, Magyarországon publikált, könyvnyi Celan-elemzés azonban Bacsó Béla tollából való, 1996-ból<sup>402</sup>. Bacsó rövid Celan-könyvecskéje tulajdonképpen 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

---

<sup>401</sup> SZÁSZ János, *Celan és Radnóti*, in uő, *A fennmaradás esélyei*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 242-250.

<sup>402</sup> BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

szakirodalmakra hivatkozik. A kötet alapvetései megítélésem szerint inkább esztétikai, mint irodalomtudományi alapokon nyugszanak, lévén a szerző maga is esztéta.

A második jelentősebb Celan-monográfia 2003-ban jelent meg, Kiss Noémi<sup>403</sup> irodalomtörténész doktori disszertációjának könyvalakjában. Kiss Noémi főként a helyek, földrajzi nevek előfordulásával foglalkozik Celan költészetében, illetve bőven összefoglalja 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 esetleges közös szellemi kötődéseire.

A harmadik, nemrégiben megjelent Celan-könyv Bartók Imre<sup>404</sup>, egy fiatal esztéta munkája. Bartók kötete tulajdonképp tíz, különböző tematikájú tanulmányból összeállított gyűjtemény, melyben a szerző foglalkozik Celan nyelvszemléletével, költészetének teológiai vonatkozásaival, a tanúsítás, az (alvilágba való) alászállás, a szó, illetve a tanulás motívumaival, stb. Megítélésem szerint sok, egymástól eltérő szempontból elemzi Celan bizonyos verseit, ugyanakkor a kötet tanulmányai figyelemre méltó módon mégis egységes egészszé rendeződnek össze. Bartók szintén a hermeneutikai tradíció felől olvassa Celant, főként szövegközeli olvasatokra, és csak másodsorban a szakirodalomra támaszkodva.

A magyar Celan-recepció nem elméleti, de szépirodalmi megnyilvánulása volt Lator László 1980-ban megjelent

---

<sup>403</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

<sup>404</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

fordításkötete<sup>405</sup>, mely az első publikált, válogatott Celan-verseket tartalmazó gyűjtemény volt a Celan magyar befogadástörténetében. Lator fordításai a klasszikus, Nyugatos-Újholdas hagyományokat követve viszonylag szöveghűen, 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. Ezt jóval később, 1996-ban követte Marno János sokat vitatott fordításkötete<sup>406</sup>, melyben a fordítások töredékessége, olvasásidegensége, ugyanakkor nem egyszer átköltés, adaptáció jellege, az eredeti szövegektől való kisebb-nagyobb eltérések kiváltották a kritikusok a rosszallását, 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.

A fentebb ismertetett recepciótörténeti tények persze korántsem merítik ki teljesen a magyarországi Celan-recepciót, pusztán rávilágítanak arra, hogy egy irodalomtörténeti szempontból viszonylag rövid időintervallumon belül egy külföldi szerző viszonylag sok elemzés és műfordítás tárgyát képezte, egyúttal erős hatástörténetet is kiváltva a magyar költészetben belül. A következőkben ezen hatástörténet rövid vizsgálatára teszünk kísérletet, mégpedig a kortárs magyar középnemzedék három költője verseinek rövid komparatív vizsgálatán keresztül.

---

<sup>405</sup> Paul CELAN, *Haláljéga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

<sup>406</sup> Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

### 3. PAUL CELAN LEHETSÉGES HATÁSAI G. ISTVÁN LÁSZLÓ KÖLTÉSZETÉRE

G. István Lászlót, eredeti nevén Géher István Lászlót, a kortárs magyar középnemzedék egyik reprezentatív alakját, talán joggal nevezhetjük a hermetizmus egyik eminens magyarországi képviselőjének, pontosabban inkább e tradíció folytatójának. G. István Lászlóról köztudomású, hogy líráját elsősorban a rövid, toposzokra építkező, több jelentésréteget magukban foglaló versek jellemzik – ebből kifolyólag hosszabb terjedelmű verseket meglehetősen ritkán közöl, a költészetet pedig megítélésem szerint privatív, önmagába zárkózó művészeti formaként kezeli, mely nem explicit módon közöl valamit, sokkal inkább csupán sejtet valami felettes üzenetet a befogadóval.

G. István hermetizmusára talán például szolgálhatnak az alábbi, mindössze néhány sor terjedelmű, cím nélküli, enigmatikus költemények, melyek mind 2001-ben kerültek publikálásra:

**Más lélegzetből** más halálba  
senki el nem találna –  
félíg mással, félíg magában  
világra várna más világban. <sup>407</sup>

**Amit látok**, belefér a szemedbe,

---

<sup>407</sup> G. ISTVÁN László, *Napfoltok*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2001, 86.

úgy nyitod ki, mintha súlya se lenne,  
mint az első halott körül a pára –  
mielőtt új arcba visszatálna. <sup>408</sup>

**Lehunyt szem** előtt korom a világ –  
befelé pernye.  
Kint összeállhat a tűz után,  
amit elfelejt, bent menekül,  
nehogy visszanyerje. <sup>409</sup>

A fent idézett verseknek közös vonása, hogy első olvasásra vajmi kevéssé referálnak a szövegen kívüli valóságra – sokkal inkább megteremtik saját belső, textuális valóságukat, az idő dimenziója mintha eltűnne belőlük, csupán jelen idejű igealakok fordulnak bennük elő. A második versben megszólítás is történik: *Amit látok, belefér a szemedbe...* – a lírai beszélő valakinek a szeméről beszél, azonban az én és a te viszonya teljességgel tisztázatlan. Ezen vonásában a második költemény sokban hasonlít Celan kései, hermetikus költészetére is, hiszen verseiben, amennyiben megszólítottal találkozunk, ezen megszólított személyének tisztázása szinte lehetetlen feladat. A megszólítás ugyanúgy lehet önmegszólítás, mint egy valóban létező, vagy csupán a költői valóságban létező, absztrakt személy megszólítása is. <sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> G. ISTVÁN László, i. m. 97.

<sup>409</sup> G. ISTVÁN László, i. m. 99.

<sup>410</sup> Celan költészetének kapcsán Hans-Georg Gadamer foglalkozott az én-te névmások lehetséges referenciáival. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER,

Hasonló vonás továbbá Celan és G. István hermetikusköltészetének fenti darabjai között a motívumok azonossága – a fenti három G. István-versben megtalálhatóak a *lélegzet, szem, arc, korom, tűz* motívumok, melyek számos helyen a Celan-líra kulcsmotívumaiként is előfordulnak. A *lélegzetvétel* példának okáért Celan egyik olyan motívuma, melyet tulajdonképpen az egész költészet metaforájaként gondolt el.<sup>411</sup> Többek között Celan egyik viszonylag kései kötetének is *Atemwende – Lélegzetváltás* a címe, illetve egy először önállóan, később pedig az *Atemwende* kötetben is publikált ciklus az *Atemkristall – Lélegzetkristály* címet viseli.

A harmadik, *Lebunyt szem előtt korom a világ...* kezdetű G. István-versben a *korom, pernye, elégs* motívuma, a világ égési folyamatként való metaforizálása megítélésem szerint teljes mértékben rokonítható Celan költészetével, hiszen köztudomású, hogy a második világháborút túlélő zsidó költő lírájában számtalan helyen felbukkannak a lágerekben meghalt, elégetett emberek képei, a *világégés* nyomasztó metaforái. Habár G. István és Celan a zsidó identitást tekintve nyilvánvalóan nem vizsgálhatóak egy hagyományon belül, hiszen bizonyos kulturális és temporális távolságban állnak egymástól, költészetükben, mint azt a fenti vers

---

*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.

Az én és a te referenciái az esetek többségében Celannál sem tisztázhatóak – G. István bizonyos verseiben hasonló, szabadon lebegő én és te névmásokkal találkozhatunk. Ebben rokon vonást vélek felfedezni Celan költészetével, s nem zárható ki, hogy esetleges hatástörténeti folyamat is közrejátszik e hasonlóságban.

<sup>411</sup> A lélegzet motívumáról Celan költészetében bővebben lásd: BACSÓ Béla, i. m.

mutatja, mégis megjelenik ugyanaz a nyomasztó, súlyos metafora, mely a világot égő / elpusztuló állapotában látta. Talán a fenti verssel valamennyire párhuzamba állítható az alább idézett, viszonylag közismert Celan-vers, mely lényegében szintén a világ – legalábbis eszmei értelemben vett – pusztulásának költői víziója:

### **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 mennyboltronsok.

Fogaddal kapaszkodsz  
ebbe a fa-dalba.

Magad vagy a dalnak  
ellenálló / dalkemény  
árbocszalag.<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)



Ami a második idézett G. István versben előforduló *arc* motívumot illeti, megítélésem szerint az *új arca való visszatalálás*, azaz nyilvánvalóan a lélek más testbe költözésének költői képe szintén rokonítható egy kései Celan-verssel, melyben a költői beszélő által megszólított személy *kései arcáról* esik szó:

<b>VOR DEIN SPÄTES GESICHT,</b>	<b>KÉSEI ARCOD ELÔTT</b>
allein-	egyedül
gängerisch zwischen	járva az engem is
auch mich verwandelnden	átváltoztató éjek közt,
Nächten,	valami eljött és megállt,
kam etwas zu stehen,	ami egykor már nálunk volt,
das schon einmal bei uns war,	nem
un-	érintették gondolatok. <sup>413</sup>
berührt von Gedanken.	

A *valami*, melyet *nem érintettek gondolatok*, s mely a megszólított *kései arca előtt* megjelent, a G. István-vershez hasonlóan valamiféle absztrakt, transzcendens létező – talán egy érzés, talán egy valahonnét visszatérő lélek, azonban mind az *arc* motívuma, mind pedig a megjelenő, meg nem nevezett entitás alapján hasonlóság mutatható ki a két vers, a két költői világ között.

További, általános közös vonása lehet G. István László és Paul Celan lírájának, hogy a versek az esetek többségében

---

<sup>413</sup> A verset Schein Gábor fordításában közöltem. Eredetileg lásd: *Múlt és Jövő*, 2001/1.

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

korántsem idillversek. Elég talán, ha egy pillantást vetünk a fentebb idézett rövid, magukba zárkózó, tömör Celan- és G. István-versekre – s ez, úgy gondolom, akár általánosságban is elmondható a két szerző költészetéről –, mintha a költemények az emberi lélek, a versekben megszólaló költői szubjektum legmélyebb mélységeit nyitnák meg, feltárva a lírai beszélő minden szorongását, félelmét, titkolt érzését. Mind a celani, mind a G. István-i líra bizarr, világvégi tájakra vezeti olvasóját, ahol az ember misztikus, szándékoltan homályos verseken, ősképeken és látszólag egyszerű szavakon keresztül mintegy önmagával szembesül. A két költő enigmatikus verseiket valamiféle kommunikációnak szánja a mindenkori befogadó felé – e kommunikáció azonban nem didaktikus, explicit módon valósul meg. A rövid versszövegek majdnem akkora aktivitásra készítetik a befogadót, mint magát a költői beszélőt. A vers pusztán irányt mutat, ám lényegét tekintve elrejtőzik, s önnön megfejtését a befogadóra, a mindenkori befogadóra bízta. Talán éppen ez az a vonás, ami G. István László és Paul Celan költészetét közel hozza egymáshoz.

Szót ejtve a hasonlóságokról persze megemlíthetünk számos különbséget is a két szerző költészete között. Míg Paul Celan – különös tekintettel kései, rövid terjedelmű, olykor szinte értelmezhetetlen verseire – lírája főként kötött formákat nélkülöző, ugyanakkor a hagyományos német grammatika szerkesztési szabályait sok esetben szándékosan felrúgó, szikár prózaversekből áll, addig G. István László Emily Dickinson lírájából és bizonyos angolszász irodalmi hagyományokból nyíltan merítő, kötött formákat kedvelő, sok esetben dalszerű költészetet művel. Az idézett, mindössze

három rövid G. István-vers is mind kötött formában íródott, magukat szigorú metrikai szabályokhoz tartó, ritmikus, dalszerű költemények, szemben Celan szikár, rímtelen, a formai kötöttségeket legtöbb esetben levetkőző kései költészetével.

További szembetűnő különbség lehet a két szerző között, hogy amíg Paul Celan verseiben előszeretettel használ szokatlan szóösszetételeket, neologizmusokat, hogy a szövegek költői hatásfokát és lehetséges asszociációs horizontját a lehető legjobban megnövelje, addig G. István az esetek többségében megmarad a hagyományos, összetételt, szokatlan grammatikai viszonyokat nélkülöző szavaknál, szókapcsolatoknál, illetve a tradicionális költői ősképeknél. Celan emellett némely esetben sokkal több intertextuális és / vagy interkulturális utalással tölti meg verseit, mint G. István László, ily módon egyes költeményei sokkal nehezebben dekódolhatóak, mint a magyar szerző hasonló paradigmába illeszkedő rövid, hermetikus szövegei.

#### **4. HASONLÓSÁGOK JÁSZ ATTILA ÉS PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN**

Megítélésem szerint a kortárs magyar középnemzedék másik illusztris képviselője, Jász Attila szintén rokonítható a hermetizmus poétikájával, ezáltal pedig többek között Paul Celan költészetével, habár ezen állítás megítélésem szerint főleg fiatalkori verseire lehet igaz.

A jelen keretek között csupán egyetlen, három szakaszból álló, korai Jász Attila-verset kívánok idézni, melyről úgy gondolom, egyrészt a szerző korai

pályaszakasznak reprezentatív darabja, másrészt pedig sok szempontból rokonítható Celan poétikai elképzeléseivel, akár G. István László esetében, még a hatástörténet szintjén is.

### *Lázadó hagyományok*

#### **1**

Egy macska szemén át nézni a világot.  
Őrült táj, mint egy nő szeszélyes és változékony  
arca. Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre  
bízva itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák  
és teljesen egyértelmű üzenetek? Ahogy Orpheusz  
mítosza köddé vált. Érinthetetlen

#### **2**

Ha akarom, tudok úgy beszélni, hogy szavaimat  
mindenki megértse. Ha akarom nem. De a csendben  
újak nőnek verstestekké – olvashatóan.

#### **3**

Kiáltások rakódnak szavaimra. A szél közelhozza  
az ég kékjét, amennyire csak lehet. Madarak röpte  
arcunkon. Lovak szívdobbanása és egy kutya figyelme.  
Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek  
megszámozva  
a hónapok. „**Minek nevezzetek?**”<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> JÁSZ Attila, *Daidaloszi napló*, Budapest, Tevan Kiadó, 1992, 40.

Jász Attila fenti, első kötetéből való korai verse megítélésem szerint olvasható egyfajta költői programként, hasonlóan Paul Celan *Sprachgitter – Nyelvrács* című verséhez, melyben kettős nyelvszemléletét fejtí ki – a celani költészet egyfelől le akarja rombolni a természetes nyelv korlátait, hagyományos szerkesztési elveit, másfelől igyekszik egy olyan új költői nyelvet létrehozni, mely a korábbinál mélyebb tartalmakat képes szabatosabban kifejezni. Jász fenti versében mintha szintén felvetülne a nyelvi válság és a nyelv, az írás kifejezőképességének megkérdőjelezése – *Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre bízxa itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák és teljesen értelmetlű üzenetek?* Amennyiben itt-létünket (nyilvánvalóan a *Dasein* heideggeri fogalma is eszünkbe juthat, Celanról pedig tudnivaló, hogy ismerte és sokra tartotta Heidegger második világháború utáni filozófiai értekezéseit) jelekre bízuk, úgy nem lehetünk bizonyosak semmi felől, affelől pedig főleg nem, hogy e jelek bármit képesek kifejezni. A jelek Celan költészetének is egyik fő nyelv- és költészetfilozófiai vonulatát alkotják, melyek kifejezőképességéhez egész életművében folyamatos kétkedéssel viszonyult. Erre példa lehet az alábbi Celan-versrészlet a *Schliere – Szálka* című költeményből:

„ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,  
vom Sand (oder Eis?) einer Fremden  
Zeit für ein fremderes Immer  
Belebt und als stumm  
Vibrierender Mitlaut gestimmt

„Sötétben átvitt jegy

egy idegen idő homokjától (vagy jegétől?)  
egy idegenebb mindigért  
megélt és néma  
vibráló mássalhangzóként.”<sup>415</sup>

A jelet / jegyet e szöveg szerint tehát a sötétségen vitték keresztül, idegen időből származott, s csupán egy még idegenebb időért áll – azaz minden jel *idegen*, tehát referenciáiban, amennyiben vannak egyáltalán, soha nem lehetünk biztosak. Jász Attila verse ugyancsak *hiányjelekre* és *jelekre* bízva a pillanatnyi emberi létezését – e jelek azonban talán nem mutatnak meg semmit a befogadónak, hiszen a *teljesen egyértelmű üzenetek* szókapcsolat után kérdőjel áll, a költői beszélő tehát megkérdőjelezi a létezésüket. Még Orpheusz, az első költő mítosza is *köddé vált*, s hogy tulajdonképpen mi is az, ami voltaképp *érinthetetlen*, szintén nem derül ki, hiszen a szó magában, központosítás nélkül, csonkán áll a vers első szakaszának végén, mely szakasz központosítás hiányában maga is befejezetlen marad.

Orpheusz mítosza kapcsán azonban érdemesnek tartom, hogy kitérjünk Celan költészetének egy másik jellemvonására, melyen keresztül úgy tűnhet, talán ismételten csak dialógust folytat Jász Attila fentebb idézett versével. Még ha Orpheusz mítosza *köddé is vált*, akkor is tudjuk, nem felejtettük el, ki is volt Orpheusz, az antik görög mitológia első költője. Talán érdemes idézni egy viszonylag ismert

---

<sup>415</sup> Bartók Imre fordításaA fordítást és a hozzá kapcsolódó rövid elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m. 103-104.

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

Celan-verset az *Atemkristall* című ciklusból, mely minden bizonnyal szintén az Orpheusz-mítoszra való rájátszás:

<b>IM SCHLANGENWAGEN</b> , an der weissen Zypresse vorbei, durch die Flut fuhren sie dich.	<b>KÍGYÓFOGATBAN /</b> <b>KÍGYÓZÓ VAGONBAN</b> , 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. <sup>416</sup>
--	---

A *kígyózó vagon*hoz fűződő esetleges asszociációkat talán felesleges taglalni, a *fehér ciprusok* és a *másik forrás* azonban nyilvánvalóan rájátszanak az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozására, melyet Celan minden bizonnyal jól ismert.<sup>417</sup> A *másik forrás* feltehetőleg nem más, mint Mnemoszüné, az emlékezet forrása – a múltat tehát semmiképp sem lehet elfeledni, nem csupán a közelebbi, de a távolabbi, mitikus múltat sem. Celan verse Jász Attilához hasonlóan megidézi az antik hagyományt és az alvilágba való alászállás motívumát – Orpheusz mítosza tehát talán mégsem *vált köddé*, miként azt Jász versében olvashatjuk, csupán

---

<sup>416</sup> A verset saját fordításban közlöm (K. B.).

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

<sup>417</sup> BARTÓK Imre, i. m. 160-162.

átértékelődött, újraíródott, de intertextuális formában mégiscsak megidézésre kerül mindkét költeményben.

A vers második szakaszában, mely szerint a költészet, *ha akarja, tud értetően beszélni, ha akarja, nem így cselekszik*, Jász lényegében Paul Celan költészetszemléletéhez hasonló ars poeticát fogalmaz meg. A szavak *csendben nőnek verstestekké* – a verset, a nyelvi műalkotást voltaképpen a csend szüli, a költemények terjedelmüket és rejtjelességüket tekintve pedig a hallgatás felé tendálnak, akár csak Celan kései költészetének terjedelmi szempontból sokszor alig létező, hermetikus szövegei. Mai, posztmodern korunk költészete semmiképp sem lehet didaktikus és explicit, sokkal inkább áttételes és rejtjeles. Az üzenet dekódolása az esetek többségében itt is az olvasóra vár, s nem a költő és a vers találja azt könnyen befogadható módon az olvasó elé. A *verstestek* önálló létezők, melyek saját valóságukban önálló életet élnek, e versvalóságok pedig a saját törvényszerűségeik alapján teremődnek meg.

Jász Attila idézett költeményének harmadik, záró szakaszában *kiáltások rakódnak* a költő szavaira. Ez talán nem egyebet jelent, mint hogy a kimondott szó önmagában is képes kiáltássá válni, már a kimondás ténye által *teremt*, a kimondás után pedig mintegy önálló életet él, tehát nem tartozik többé szorosán az őt kimondó szerzői szubjektumhoz. Celan lényegében hasonlóan gondolta el a költői szó sorsát – verseit Oszip Mandelstam metaforája nyomán köztudottan afféle palackpostának szánta. A költői szó kimondása által új valóságot teremt, s a kimondás után e valóság önálló, lélegző entitás, mely többé nem egylényegű a szerzői szubjektummal. A pusztá szóra *kiáltások rakódnak*, s e



kiáltásokat meghallani vagy meg-nem-hallani immár a befogadó, nem pedig az alkotó dolga. *A szél közelebb hozza az ég kékjét, amennyire csak lehet* – a költészet által tehát közelebbivé, elérhetőbbé válik a transzcendens, melyet a költői szó kifejezni kíván, hacsak nem maga a költői szó bír azon képességgel, hogy maga váljon a transzcendenssé<sup>418</sup>, olyan entitássá, mely az emberen túl van, s amelyre nem érvényesek a valóság ember által érzékelhető tartományának törvényei. *Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek megszámozva a hónapok.* – az idő dimenziója tehát kiiktatódik a költészet saját valóságából, a napok és hónapok megnevezése teljességgel feleslegessé válik. A celani poétikához hasonló módon Jász Attila verse is az örökkévalóság / transzcendens felé tendálva igyekszik megszabadulni minden olyan korláttól, mely a mindennapok világában fogva tartja az embert és az emberi nyelvet. Jász verse egy Petőfi-idézettel zárul: *Minek nevezzelek?* A költői beszéd tehát nem kevesebbet akar, mint az addig megnevezhetetlen fogalmakat, jelentéstartamokat a nevükön nevezni. Köztudomású, hogy Celant szintén foglalkoztatta a névadás, a dolgok megnevezhetőségének, illetve megnevezhetetlenségének problémája. A költő dolga, s ebben talán Jász és Celan mint költői rokonok, részint azonos hagyományokból építkező alkotók egyetérteni látszanak egymással, hogy szavakba öntse azon jelenségeket, melyeket az emberi nyelv korábban nem volt képes a pusztá szavak által megnevezni. A költői nyelvnek mindenképp *meg kell neveznie* a néven nevezhetetlen entitásokat, azonban nyitott kérdés marad a probléma: mégis miként tegye ezt meg?

---

<sup>418</sup> BACSÓ Béla, i. m. 88-89.

A hasonlóságok mellett persze Jász Attila és Paul Celan költészetének, költői világainak összehasonlításakor is releváns különbségekbe botolhatunk. Megítélésem szerint Jász Attila mindenekelőtt sokkal egyszerűbben, a köznapi beszédhez közelebb álló beszédmódon keresztül fogalmazza meg költői mondanivalóját, hasonlóan a Celannal sokszor rokonított Pilinszkyhez. Celan ezzel szemben az élő nyelvtől sokkal radikálisabban elrugaszkodik és elhatárolódik, életre hívva egy olyan költői nyelvet, mely még talán a német nyelvű, a celani szövegeket anyanyelvükön értő olvasóknak is szokatlan, bizonyos esetekben pedig egyenesen érthetetlen, olvasásidegen lehet. G. István Lászlóhoz hasonlóan Jász Attila sem alkalmaz túl gyakran olyan szokatlan szóösszetételeket és többértelmű grammatikai kapcsolatokat, melyek a celani költészetnek ellenben mintegy a védjegyévé váltak. G. István lírájával ellentétben Celan és Jász költészetének vizsgálatánál szembevetendő hasonlóság azonban, hogy miként Celan sem alkalmaz túl gyakran kötött formákat, metrikai elemeket, úgy Jász is főként minden formai-metrikai kötöttséget nélkülöző, szikár, olykor pedig hermetikus, nehezen dekódolható, magukba zárt prózaversekben nyilvánul meg, illetve Celanhoz hasonlóan számos helyen használ intertextuális utalásokat, például az egyetlen tőle idézett vers esetében is rájátszik mind az antik Orpheusz-mítoszra, mind pedig Petőfire. Ebből kifolyólag a Jász-líra talán jobban rokonítható Celan költészetével és költői elképzeléseivel, mint G. István László ugyancsak hermetikus, ám tradicionálisabb, kötött formákat előszeretettel alkalmazó lírája, G. István költészetében ugyanakkor talán mégis több a Celannal közös motívum, mint Jász Attila verseiben.

## 5. SCHEIN GÁBOR ÉS PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉNEK KÖZÖS VONÁSAI

Schein Gábor, a kortárs magyar költői középnemzedék kiemelkedő alkotója, nem mellékesen megbecsült irodalomtudós lírája Celan magyarországi hatástörténetének szempontjából talán azért is lehet kifejezetten érdekes, mert a fentebb vizsgált két költővel ellentétben maga Schein mind elemzőként, mind műfordítóként aktívan hozzájárult a magyarországi Celan-recepció gyarapodásához. A Celan-recepcióhoz való aktív hozzájárulásából kifolyólag Schein költészetében minden bizonnyal erős Celan-hatás mutatható ki – ennek vizsgálatára mindössze egyetlen, véleményem szerint azonban mindenképp reprezentatív költeményt kívánok idézni:

### *(kalmárút)*

Egyik színről a másikra lép. Görbe penge  
a lenti nap. Körbe-körbe egy árnyéktevén  
baktat vakon az ív alatt,

mintha hullhatna még homok és kő,  
törhetne a tükörsivatag, és indulhatna  
Damaszkusz felé a holtan fölkerekedő,

hogy adja, vehesse a színeket, de nem tud  
lehunyni a kard, baktat körbe az árnyéktevén –

zöld, piros, sárga, kék.<sup>419</sup>

A fenti vers dekódolása, interpretációja nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, ebből kifolyólag talán állítható, hogy a vers a Celan kései költészetéhez hasonlóan hermetikus, azaz az olvasás, a befogadás, az értelmezés elől elzárkózó, tömör, a lényegre szorítózkodó, a befogadónak pusztán irányt mutató, de explicit üzenetet nem közlő költemény. A vers egyes szám harmadik személyű költői alanyának kiléte nem igazán körülhatárolható, ily módon hasonlóknak tűnik Celan én és te névmásainak sokat elemzett, szinte meghatározhatatlan referenciáihoz.

A költeményben továbbá három szokatlan szóösszetétel is megjelenik – *kalmáruit*, *árvyékteve*, *tükrösivatag*, mely összetételek úgy gondolom, valamennyire tükrözhetik akár a Celan-hatást is, habár a költői neologizmusok bevezetése nyilvánvalóan nem pusztán Celan költészetének kizárólagos jellegzetessége.

További hasonlóság lehet Celan költészete és Schein versei között, hogy a fent idézett költemény Damaszkuszt, a közel-kelet egyik emblemikus helyszínét említi, s az egész vers helyszínévé a sivatag válik – valahol a közel-keleten, talán éppen bibliai tájon, mely által akarva-akaratlanul megidéződik a zsidó-keresztény hagyomány, melyet Celan ugyancsak igen gyakran idéz meg verseiben. A sivatagi tájakat, bibliai helyszíneket megidéző versek közül talán érdemes Celan alábbi rövid költeményét idézni:

---

<sup>419</sup> SCHEIN Gábor, *Üvegfal*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 5.

## DIE GLUT

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

Gethsemane, drüben,  
das umgangene, wen  
überhäufst?

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

## A HŐSÉG

összead minket  
szamárbőgés közepette  
Absalom sírjánál, még itt is,

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

A legközelebbi kapunál nem  
táru fel semmi,  
magadon keresztül, nyitott,  
tmagamhoz emellek.<sup>420</sup>

A fenti vers három konkrét bibliai helyszínt is megemlít – *Absalom sírját*, a *Gecsemáné kertét* és az *utolsó kaput*, melyekről tudható, hogy Jeruzsálemben találhatóak, a mai Izrael állam területén. Ebből kifolyólag több szempontból is párhuzamba állítható Schein Gábor idézett költeményével, hiszen mindkét mű sivatagi, bibliai tájra helyezi költői színhelyét, mindkettő enigmatikus, a bennük megjelenő alanyok referenciái tisztázatlanok és tisztázhatatlanok, ugyanakkor mindkét szöveg explicit módon utal a bibliai hagyományra és a zsidó-keresztény kultúrkörre. Schein verse emellett még három olyan költői szóalkotást is tartalmaz, mely egyébként Celan költészetére halmozottan jellemző, habár a fent idézett és a

---

<sup>420</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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

Schein-szöveggel párhuzamba állított Celan-vers épp nem tartalmaz ilyen szokatlan költői szóösszetételt.

További hasonlóságok mutathatóak Schein és Celan költészete között a fentebb idézett Schein-vers motívumainak vizsgálatakor. A *homok* és a *keő* Celan lírájában gyakran előforduló szavak, csak úgy, mint Schein egyik összetételének, az *árnyéktevének* előtagja, az *árnyék*. Schein *árnyéktevéje* Celan árnyékot tartalmazó összetételeihez hasonlóan minden bizonnyal arra utal, hogy az említett teve nem valóságos, csupán látszólagos létező, mely nem más, mint árnyék, szemfényvesztés – Celan egyes verseinek összetételei között többek között szerepelnek például a *Wortschatten* – *szóárny*, *Herzschatten* – *szívárny*, *Ringschatten* – *gyűrűárny* szavak, mely összetételekben az árnyék szinte mindenesetben a hozzá társított létező látszatvoltára, árny jellegére utal. Az *árnyéktevének* pusztán a körvonalait láthatjuk, ám mivel pusztán egy valódi teve látszata, kétdimenziós lenyomata, nem valóságos létező, teljes fizikális valójában nem észlelhető, tapintható. Talán mind Celan, mind Schein arra utal e szavakon keresztül, hogy a világ nem más, mint szimulakrumok, látszatentitások tömkelege, a költészet feladata pedig az lenne, hogy a tapasztalható világ látszatlétezőin túllépve megmutassa azt, ami valójában lényeges, az érzékelhető tartományon túli metafizikus valóságot. Schein költeményének meghatározatlan alanya is körbe-körbe jár egy *árnyéktevén* a sivatagban, ahol a nap sosem megy le, s e meghatározatlan alany ráadásul kufárkodik a színekkel – ám mindez pusztán szemfényvesztés, látszatlétezés, mely egyúttal körkörös, ciklikus folyamat is, kitörni belőle tehát szinte lehetetlen, mindenesetre

semmiképp sem könnyű feladat. Az *árnyékteve* csak akkor lehet valódi létező, nem pusztán önmaga árnyéka, amennyiben a költői beszéd képes lesz a világ mögötti világot, a valóság mögötti valóságot megláttatni, de legalább sejtetni azt. Úgy vélem, Celan és Schein költészetének egyik lényegi és rokonítható vonása, hogy mindkét költő túl akar lépni a referenciális valóság korlátain, olyan tartományokat megnyitva a költészet által, mely tartományokat a mindennapok természetes nyelve sosem érhet el. A költészet az a beszédmód, mely kívül helyezi magát mindenben, s amennyiben ez lehetséges, új horizontokat, új jelentéstartamokat kíván elérni és szavakba önteni, folyamatosan tendálva a mindennapok materializálódó valósága által immár szinte teljesen elfelejtett transzcendens felé. Erre szolgálnak mind Schein, mind Celan költészetében a költői neologizmusok, a különböző nagy kultúrákra való visszautalások és a más szerzők életművével dialógust teremtő intertextuális utalások. A befogadó előtt nyitva áll a transzcendensbe vezető ajtó – pusztán rajta múlik, hogy be kíván-e rajta lépni, használja-e ama bizonyos ajtót.

A hasonló lényegi vonások mellett persze mindenképpen szót érdemelnek Celan és Schein lírájának bizonyos különbségei is. Először is, amíg Schein, habár hermetikus költő és a metafizikus valóság megragadásának lehetősége foglalkoztatja, illetve néhol alkalmaz Celanhoz hasonló, talán hatástörténeti folyamatból származó szokatlan költői szóösszetételeket, a versbeszéd szintjén legtöbbször mégis megmarad a hagyományos beszéd szabályos grammatikai keretei között, ellentétben Celan költői nyelvének radikális szerkesztési szabálytalanságaival és a

hagyományos grammatikai kategóriák szándékolt, módszeres összezúzásával. Habár mindkét alkotó tudatosan alkalmazza a különböző hagyományokra való utalásokat, Schein mintha konvencionálisabban illeszkedne bizonyos, főként magyar irodalmi tradíciókba, míg Celan, jóllehet többféle hagyományt ötvöz és felhasznál verseiben, de ugyancsak radikálisan elhatárolódik attól, hogy valamilyen konkrét irodalmi tradícióba, skatulyába illesszék, mint afféle konvencionális költőt. Végezetül, míg Schein Gábor egyes verseinek költői atmoszférája inkább sejtelmesnek, de ugyanakkor nyugodtnak, kevésbé borzalmasnak nevezhető, addig Celan kései költészetének szinte minden darabjában ott lappangana valami kimondatlan borzalom, ami a versek világát nyomasztóvá, szinte fojtogatóvá teszi.

## 6. KÖVETKEZTETÉSEK

A fent vizsgált három költő és Paul Celan egyes verseinek csupán rövid, felszínes vizsgálata alapján is úgy vélem, Celan magyarországi irodalomszemléletre, valamint a magyar lírára gyakorolt hatása nyilvánvaló és kézzelfogható, sőt, egészen máig, kortárs költészetünk középnemzedékének tagjaiig elér. G. István László, Jász Attila és Schein Gábor vizsgálhatóak Celannal egy irodalmi hagyományon belül, hiszen mindnyájan a hermetikus költészetet képviselőinek tekinthetők abban az értelemben, hogy lírájukra jellemző a szikár, a referencialitást olykor nélkülöző, többféle értelmezést megengedő, önreflexív beszédmód. Többek között maga Schein Gábor<sup>421</sup> az, aki

---

<sup>421</sup> SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatúra*, 1995/2., 192-203.



irodalomtörténésszékként a hermetizmust úgy határozza meg, mint olyan poétikát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen, annak saját vonatkoztatási rendszereket, saját szabályszerűségeket magában foglaló világán belül mennek végbe. Ebben véleményem szerint mindhárom alkotó hasonlóságot mutat Celannal, hiszen némely helyen nehezen értelmezhető szövegeik elsősorban önmagukra reflektálnak és referálnak, megteremtve saját lírai valóságukat.

A három alkotó közül, habár mindhárman mutatnak bizonyos rokon vonásokat és a celani költészettel kapcsolatba hozható hatástörténeti jellegzetességeket, úgy gondolom, G. István László az, aki formaszeregete, verseinek dalszerűsége miatt a legtávolabb áll Celantól, habár a két szerző költészetében sok a közös motívum. Jász Attila sok közös vonást mutat Celannal mind lírai beszédmódját, mind verseiből kiolvasható költői elképzeléseit tekintve, azonban talán mégiscsak Schein Gábor az, aki talán a magyar Celan-recepció alakításában betöltött aktív szerepéből kifolyólag a legközelebb áll a celani poétikához, többek között a zsidó-keresztény kultúrkörre való gyakori utalások, bizonyos szövegeinek intertextuális vonásai és alapjában véve hasonló, hermetikus és a transzcendenst szavakba önteni kívánó költői attitűdje miatt. Celan költői világa azonban még ezen hasonlóságok ellenére is sokkal nyomasztóbb, baljósabb, sejtelmesebb, mint a fent vizsgált három, bizonyos Celan-hatásokat mutató költő – annak oka pedig, hogy a három magyar költő lírájából hiányoznak e borzalmas mélységek, ugyanakkor Celannál halmozottan jelen vannak, megítélésem

szerint egyértelműen a Paul Celan által személyes élményként megélt második világháborúban és Holokausztban keresendő. Mint azt a három vizsgált alkotó lírája alátámasztani látszik, a celani költészet nem teljes egészében folytathatatlan hagyomány. Figyelembe kell vennünk azonban bizonyos történelmi és nyelvi különbségeket, amelyek alapján nyilván senki sem tekinthető közvetlenül, egy az egyben Paul Celan magyar, vagy akármilyen más nyelven megszólaló utódjának, mint ahogyan az az irodalom történetében, amennyiben azt többé-kevésbé lineáris narratívaként gondoljuk el, általában lenni szokott. Egyes alkotók, s véleményem szerint Paul Celan is ilyen, képesek irodalmi hagyományt teremteni – e hagyomány követése azonban nem a celani poétika szolgai módon történő lemásolását jelenti, hanem csupán bizonyos jellemvonások, beszédmódok, motívumok szándékolt vagy önkéntelen átvételét. Egy valamilyen hagyományhoz sorolható líra mögött azonban a hagyomány ismertetőjegyein túl mindig ott van az alkotó egyéni kézjegye, melytől a lírai szöveg életre kel, ezen egyéni kézjegy pedig minden bizonnyal G. István, Jász és Schein versein is megfigyelhető.

**NYELVBE ZÁRT JELENTÉS**  
**A VERS FORDÍTHATÓSÁGÁNAK VIZSGÁLATA**  
**PAUL CELAN *FADENSONNEN* KEZDETŰ**  
**KÖLTEMÉNYÉNEK KÜLÖNBÖZŐ**  
**FORDÍTÁSAINAK TÜKRÉBEN**

**BEVEZETÉS**

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a fordíthatóság kérdését Paul Celan egyik ismertebb versének különböző magyar, illetve egy angol fordításán keresztül megvizsgáljam. Mivel azonban figyelembe veendő tény, hogy a celani költészet, legalábbis a szerző kései költészete hermetikus, azaz a megértés, a dekódolás elől elzárkózó szövegek együttese, megítélésem szerint mindenképpen érdemes áttekintésszerűen megvizsgálni Paul Celan nyelvszemléletét, melyből talán világossá válhat, miért is jelenthet problémát egyes Celan-szövegek németről bármilyen célnyelvre való adekvát fordítása. Dolgozatom első részében éppen ezért röviden áttekintem és értékelem a celani költészetből minden bizonnyal kiolvasható nyelvszemléletet, második részében pedig rátérek a fordítás és a fordíthatóság esetleges elméleti és gyakorlati problémáira, a celani költészet általam reprezentatívnak tekintett darabja, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű ismert költemény és különböző fordításai kapcsán.

## 1. ÖSSZEZÚZOTT, RÁCSOK KÖZÉ SZORÍTOTT NYELV – PAUL CELAN NYELVSZEMLÉLETE

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:

*„Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. (...) a bevett használatot olyan fátynak 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.”<sup>422</sup>*

---

<sup>422</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma. in uő, *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

A *furor poeticus*, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhányosoros, 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 egy destruált nyelvhasználat, a megszakított, elfojtott, fragmentált beszédmód jellemzi, amely szemben áll gyakorlatilag minden korábbi nyelvről, kommunikációról alkotott elképzeléssel.

Kiss Noémi állítása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lórántra hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.<sup>423</sup> Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt<sup>424</sup> arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az ironia, 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

---

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

<sup>423</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

<sup>424</sup> KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása, Szövegegységeseülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése*, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997, 188-212.

irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő<sup>425</sup> állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint például Celan esetében a holocaust – 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 Noémi<sup>426</sup> állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősbibb 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 – mint amilyen a második világháború és a holocaust, illetve az utána következő eszmetörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi megtapasztalni, mely által az

---

<sup>425</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját ígédensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69-85, 69.

<sup>426</sup> KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997. Különszám.

értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel<sup>427</sup>. A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom<sup>428</sup> 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 teremtő 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 Levinas<sup>429</sup> 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 is mélyebb megértést 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,

---

<sup>427</sup> BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor 1996. 24-32.

<sup>428</sup> Harold BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, 80.

<sup>429</sup> Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

prezentál. A nyelv a költő számára eszköz, de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

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

*„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 balála", abonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészetten kívülbe, 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 közlege.”<sup>430</sup>*

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 művészetten és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészetten 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

---

<sup>430</sup> 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>



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 visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája 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, paradigmaticus 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 történelmi 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. NYELVBE ZÁRT JELENTÉS – MEGJEGYZÉSEK A FORDÍTHATÓSÁG PROBLÉMÁJÁT ILLETŐEN A FADENSONNEN KEZDETŰ VERSE KÜLÖNBÖZŐ FORDÍTÁSAINAK TÜKRÉBEN**

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni Celan – főként kései, heremetikus és enigmatikus –

versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálnapok – Fadensonnen* kezdetű költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességként megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner<sup>431</sup> Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kételkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner affelől is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho – Az elbomályosult visszhangszilánk* című verse kapcsán fejtí ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

Kiss Noémi<sup>432</sup> a *Tenebrae* című vers különböző fordításainak vizsgálata kapcsán több helyen hivatkozik Paul de Man és Walter Benjamin<sup>433</sup> fordításról alkotott nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a nyelv idegenségének csupán

---

<sup>431</sup> George STEINER, *Bábel után. Nyelv és fordítás I*, ford. BART István, Budapest, Corvina Kiadó, 2005, 158-159.

<sup>432</sup> KISS Noémi, *Határbejegyzetek*, 76-77.

<sup>433</sup> Paul DE MAN, *Schlussfolgerungen*. WALTER BENJAMINS „DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS”, in Alfred HIRSCH (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 182-228. Magyarul: Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*, Átváltozások, 1994/2. 65-80.

ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, mely ugyanúgy az olvasást szolgálja, mint az eredeti mű, és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félrefordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revidálását. A fordítás ily módon lehet célulvő folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegennyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegennyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálatot folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és célnyelv különbségével is számolni kell, hiszen az esetek jelentős százalékában vannak félreértések például németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének, vagy inkább

üdösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz valamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

Jacques Derrida<sup>434</sup> fordításelmélete szerint a nyelvek közötti radikális különbségek komoly problémák elé állítják a fordítókat. A Bábel-metaphora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészben.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a célnyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez közel áll ugyan, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, vagy inkább az eredeti mű a fordított szöveg intertextusaként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem

---

<sup>434</sup> Jacques DERRIDA, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in: Alfred HIRSCH (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 119-165, 119.

Idézi: KISS Noémi, *Határhelyzetek*.

tekinthető azonosnak. Úgy vélem, e meglátás mintha már önmagát is alátámasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése nyilvánvalóan része a fordító életművének is. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegében mozog, adott esetben nem árt szinte *kétnyelvűnek* lennie, hiszen mind a forrásnyelv, mind a cél nyelv közegében ki kell, hogy ismerje magát, a fordított szöveget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e szemantikai struktúrákat újraprendezve a cél nyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer<sup>435</sup> elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte szinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű*. Amennyiben két más-más anyanyelvet beszélő individuum eredményes kommunikációt folytat, többé nincs szükség rá, hogy egy elhangzott szöveget egyik nyelvről a másikra *lefordítsák*, értve persze ez alatt egy kész, a cél nyelven elhangzó / leírt szöveg létrehozatalát. A megértésben szinte mindig a saját nyelvnek van nagyobb szerepe, tehát amennyiben fordításról beszélünk, a fordítás aktusa szükségszerűen az idegen nyelvű szöveg egyfajta cél nyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolása kell, hogy legyen.<sup>436</sup> Kiss Noémi az

---

<sup>435</sup> Hans Georg GADAMER, *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 269-273.

<sup>436</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 155.

alábbi módon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

*„Gadamer (...) magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le; a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményformálásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.”<sup>437</sup>*

*„Gadamerrel együtt Benjamin is a továbbélőhöz (fortleben), és nem annyira a túlélőhöz (überleben) közelíti a fordítás létrejöttét: „Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”<sup>438</sup>*

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy habár teljes megértés nem létezhet, többek között Celan verseinek bizonyos fokú megértése terén is akadályt képez, hogy a szövegek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén,

---

<sup>437</sup> KISS Noémi, i. m. 66.

A Kiss Noémi által idézett forrás: Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 271.

<sup>438</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 66.

A Kiss Noémi által is idézett forrás: Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in uő *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát bármely más nyelv közegében olyan versek szabatos fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, illetve folyamatosan valami nyelven kívüli felé törekszenek? Megjegyzendő persze, hogy ez a tendencia általában magára a költői nyelvhasználatra is igaz lehet, így felmerülhet a kérdés: lehetséges-e egyáltalán lírai szövegek szabatos fordítását létrehozni?

Az elemzők abban nagyjából egyetérteni látszanak, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációja egyik fejezetében, melyben a *Tenebrae* című vers különböző fordításait hasonlítja össze<sup>439</sup>, hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás akarva-akaratlanul egyúttal olvasattá is válik. Habár az interpretatív, az eredeti szöveget értelmező és átértelmező jelleg bizonyos mértékig minden fordításra kétségtelenül igaz lehet, a Celan-fordítások esetében, mivel nehezen dekódolható szövegekről van szó, mindez halmozottan igaznak tűnhet. A Kiss Noémi által is idézett Rába György a következőképpen nyilatkozik a versfordításról: „A műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető „szép hűtlenség” alkalmas a költő-műfordító arcélének megragadására.”<sup>440</sup> Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli

---

<sup>439</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 179-193.

<sup>440</sup> RÁBA György, *Szép hűtlenség*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 12.



megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem – legalábbis a magyar a irodalmi hagyomány keretein belül, ahol a versfordítók jellemzően maguk is költők – magára a versfordításra. A szerző életművénél maradván mindez különösen érvényesnek hathat, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy szülessen. Azt már csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy kiemelkedő költői munkássága mellett maga Celan is jelentős műfordítói életművet hagyott hátra, s mintegy nyolc (angol, francia, spanyol, olasz, portugál, héber, orosz, jiddis) nyelvből fordítva a világirodalom nagyjait ültette át németre.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív, az eredeti szöveget értelmező, (újra)olvasó jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

### **NAPFONALAK**

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat  
felmarkolja a fény hangját: el kell  
énekelni a dalokat túl  
az embereken.

*Hajnal*  
*Gábor fordítása* <sup>441</sup>

### **FONÁLNAPOK**

a hamufekete pusztán.  
Egy fa-  
magas gondolat  
fényhangot fog: adódik  
dalolnivaló még az  
emberen túl.

*Marno János fordítása* <sup>442</sup>

### **FONÁLNAPOK**

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

*Lator László fordítása* <sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen:  
<http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

<sup>442</sup> Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

<sup>443</sup> Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfig*, Budapest. Európa Kiadó, 1980, 77.

## A VERS EGYIK ISMERT ANGOL FORDÍTÁSA:

### THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sings beyond

humankind.

*John Felstiner angol fordítása* <sup>444</sup>

## AZ EREDETI NÉMET SZÖVEG AZ ÖSSZEVETHETŐSÉG KEDVÉÉRT:

### FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen. <sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd: Paul CELAN, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, London and New York, W. W. Norton Company Ltd., 2001, 241.

<sup>445</sup> A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti német nyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembetűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése, stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol fordítása is erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, mintegy figyelmen kívül hagyva annak eredeti szintaktikai összefüggéseit is hangvételt, kiindulva ugyan az eredeti szövegből, de semmiképpen sem hűen átültetve azt – már amennyiben létezhet hűséges interpretáció. Először is a német eredetiben *Fadensonnen*, azaz szó szerint *fonálnapok*, *szálnapok* olvasható, ehhez képest Hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecseréli. *Fa-magas gondolat*, *baum-hoher Gedanke* helyett, ettől elrugaszkodva *sudár-magas gondolatot* ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely nem *megmarkolja*, *meგრადja a fényhangot / belemarkol a fényhangba*, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képiségétől ismételten csak elrugaszkodva *felmarkolja a fény hangját*. Azért is találok furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a „Lichtton”, a fényhang összetett szó, ezt az összetételt, mely a

vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt, a német nyelvben a *Lichtton* (teljes alakjában *Lichttonverfahren*) filmművészeti szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a *fény hang*jaként magyarrá ültetni. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* - *Fadensonnen* és a *fényhang* - *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* - *Fadensonnenzeiger* nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal<sup>446</sup>, a *fényhang* pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmtechnikai fogást (*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhat. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi kötelességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „elénekendők” („Lieder zu singen”), de a magyar változat „kell” segédigéje a német beálló melléknévi igeneves szerkezetnél mindenképp erősebb, hozzá képest többletet

---

<sup>446</sup> Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht "Fadensonnen"*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése (?), hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűbbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb módosításokat – *szürkésfekete* (*grauschwarz*) helyett *hamufekete pusztaság* olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a *fa-magas gondolatot* és a *fényhangot* a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – *adódik még dalolnivaló*, igencsak a fordító saját értelmezéseként szól meg, mint ahogyan ironikussá teszi a vers végső állítását, lekicsinylő hangnemben szólaltatva meg a szöveget. Nem mindegy, hogy *vannak még (eléneklendő) dalok az emberen túl*, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig *adódik még* azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges megközelítése a szövegnek, mely Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értékítélettől tartózkodó fordításával szemben újraolvassa a verset, de mindenképpen sokkal nagyobb mértékben tartalmaz fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul

különösebb összehasonlító elemzésre. A Nyugatos-Újholdas műfordítói hagyományokat követve, amennyire lehet, hűséges magyar változata az eredeti német szövegnek. A másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamennyire általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német *greifen* – *megragadni* ige fordításaként a *strike* – *belecsapni, belevágni, rátörni* igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német *greifen* vagy a magyar *ragad / fog* ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képességét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német *Menschen* – *emberek* szót Felstiner *humankind*-nak, azaz *emberiségnek* fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró stilisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni azt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat

rá, hogy adott vers idegen nyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, ám bizonyos stilisztikai jellemzők megváltoztatása, adott szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét, is képes megváltoztatni.

A prezentált olvasatok a *Fadensonnen* kezdetű vers jelentését természetesen nem képesek teljes mértékben kimeríteni, hiszen a hermeneutikai értelemben vett teljes megértés minden bizonnyal nem lehetséges, egy, a fentihez hasonló hermetikus versszövegre pedig mindez különösen igaz lehet. A szavak közötti szemantikai összefüggések, de még maguk az egyes Celan által alkotott neologizmusok jelentései is bizonytalanok, folyamatos mozgásban vannak, így amennyiben állításokat teszünk róluk, megkíséreljük őket értelmezni, úgy a róluk tett kijelentések nyilvánvalóan csak korlátozott keretek között lehetnek érvényesek. A fenti fordításokat vizsgálva azonban láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közti bizonyos különbségek mindenképpen figyelembe veendőek adott vers fordításban történő elemzésekor – beszélhetünk itt nem csupán grammatikai, de kulturális, példának okáért etimológiai különbségekről –, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.



Szegedy-Maszák Mihály<sup>447</sup> általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hathat, hogy a fordítás minden esetében felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem lehetséges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetőek akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás valamilyen mértékben természetesen lehetséges, mint azt Madarász Imre<sup>448</sup> is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvről a célnyelvre. Sokkal inkább arról, hogy adott forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tarozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott

---

<sup>447</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest és Pozsony, Kalligram, 2008, 226, 235-248.

<sup>448</sup> MADARÁSZ Imre, *Irodalomkönyveske*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2005. 86-88.

esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása valamilyen mértékben önállóan létező szöveg – még a félrefordítások, pontatlanságok esetében is –, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordításai sem tekinthetőek azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven annyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképpen szól, más arányban közvetíti az eredetét, az értelmezéshez – lévén már maga is egyfajta olvasat, értelmezés, más-más utat kínál, és erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és nem kerül meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az esetben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemetlenségeket, hogy Paul Celan számos

versének több, egymással párhuzamosan létező és közkézen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk, ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlóét emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mintha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését<sup>449</sup>, olybá tűnik, a szövegek homályossága, önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átültethető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordítása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetét, azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt

---

<sup>449</sup> Vö. Tímár György Marno János Celan-fordításait élesen bíráló kritikája, mely gyakorlatilag a Celan-líra eltorzításával és meghamisításával vádolja meg a fordítót. Lásd: TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60-69.

teljes mértékben megvezeti, tévútra viszi, még ha szükségképpen vannak is kisebb-nagyobb eltérések a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással összehasonlítva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás talán képes bizonyos mértékig autentikus olvasatát adni egy idegen nyelvű szövegnek a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születhet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt évtizedek Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátekettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy a világirodalom valamennyi szövege *fordítható* valamilyen mértékben, a fordíthatóság e mértéke persze művenként különböző lehet. Beszélhetünk fordíthatóságról még akkor is, ha bizonyos jelentéselemek elvesznek vagy megváltoznak a fordítási folyamat során. A celani szövegüniverzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb interpretációk alapját teremtheti meg, mint ha önmagában, pusztán a német nyelv közegén belül létezne. Ez az állítás pedig még akkor is érvényes lehet, ha bizonyos fordítások kisebb-nagyobb hűtlenségeit, eltéréseit, az eredeti szöveget

olvasó / átértelmező jellegüket figyelembe vesszük, miként tette azt jelen dolgozat is. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már a fordítás révén integrálásra került, meglehet a maga Celanja, mely egy szokatlanul gazdag költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit talán mégsem meghazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.

**A KULTURÁLIS TRANSZFER, ILLETVE ANNAK  
HIÁNYA MARNO JÁNOS PAUL CELAN-  
FORDÍTÁSAIBAN AZ *ATEMKRISTALL –  
LÉLEGZETKRISTÁLY* CÍMŰ VERSCIKLUS  
MAGYAR ADAPTÁCIÓJÁNAK TÜKRÉBEN  
(FORDÍTÁSKRITIKAI MŰHELYTANULMÁNY)**

**BEVEZETÉS**

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 cikluson kívül és belül. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristall* Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt kommentárkötetet a versekhez, melyben elsősorban a dialogicitás, a beszélő és a megszólított viszonya / párbeszéde felől elemezte a verseket. A teljes ciklust Marno János fordította először teljes egészében magyarra. A kritika 1996-ban ellentmondásosan fogadta az *Enigma* folyóirat gondozásában megjelent *Paul Celan versei Marno János fordításában* című kötetet, mely megszámlálhatatlan helyen lavírozik a fordítás és az átköltés határán, helyenként már olyan mértékben, mint Faludy György Villon-adaptációi. Többek között Tímár György írt leértékelő kritikát Marno fordításairól *A meghamisított Celan* címen, mely 1997-ben jelent meg a *Central European Time (C.E.T.)* folyóiratban. Az

*Atemkristall*-ciklus Marno-féle adaptációja talán eminens szövegegyüttese a kötetnek, hiszen számos kulturális utalást tartalmaz mind a német filozófiára, mind a kabbalista zsidó-, mind pedig a keresztény vallási hagyományra nézve, melyek a magyar változatokban nem mindig jelennek meg, így a fordítás, mint kulturális transzfer számos helyen megbukni látszik. A versek bővebb elemzésére hely hiányában nem térnék ki, sokkal inkább a problémás szöveghelyeket, esetleges félreértéseket, értelemzavaró fordítói megoldásokat emelném ki mindegyik szövegnél.

## KRITIKAI MEGJEGYZÉSEK MARNO JÁNOS FORDÍTÁSAIHOZ

<b>DU DARFST</b> mich getrost mit Schnee bewirten: sooft ich Schulter an Schulter mit dem Maulbeerbaum schritt um durch den Sommer, schrie sein jüngstes Blatt.	<b>BÍZVÁST</b> vendégül láthatsz hóval: valahányszor eperfámmal léptem ki a nyáron át, mindegyre legújabb sarja jajdult.
--	--

Marno János fordításában értelemzavarónak tűnhet, hogy míg a magyar szöveg a költői beszélő saját eperfájáról beszél, addig a németben nincs birtokos szerkezet, pusztán egy határozott névelős eperfát említ a szöveg, amellyel a költői beszélő *vállvetve kelt át a nyáron*, nem pedig *kilépett a nyáron át*, miként azt Marno fordítása tárja elénk. A fa *legújabb sarja jajdult*, írja

Marno, ez pedig erős felfelé stilizálásnak hat, mindössze azt írja a német eredeti szöveg, hogy *sikoltott legifjabb levele*. A *sarj* itt értelemzavaró fordítása is lehet a *Blatt – levél* főnévnek, hiszen egy növény sarja talán már tőle független, a magjából sarjadt másik növény, míg a levél még az adott növény része, metonimikus kapcsolatban áll vele. Valószínűleg egyértelmű kulturális utalás – miként arra Gadamer is felhívja a figyelmet –, hogy a *Maulbeerbaum – szederfa, eperfa* főnév *Mau-* előtagja a németben a gyakrabban használt *Mund* főnévhez hasonlóan *száj*at, a hangképzés szervét jelenti, Celan lírájának nyelvfilozófiai vonatkozásait figyelembe véve pedig ennek fontos jelentésképző szerepe lehet. Ez persze magyarra talán lefordíthatatlan szójáték, szóelem, így a *Maul* főnév visszaadásának hiánya, s az, hogy ez esetben a kulturális transzfer szükségszerűen megbukik, nem róható fel a fordítónak.

**VON UNGETRÄUMTEM ÁLMODATLANTÓL** étetetten,  
geätzt,  
wirft das schlaflos avatatlanul át-  
durchwanderte Brotland bolyongott Kenyérföld.  
den Lebensberg auf.

Morzsájából  
Aus seiner Krume gyúrod újra neveinket,  
knetest du neu unsre Namen miket én, szemeddel  
die ich, ein deinem egyenlő  
gleichendes szem bárki ujjbegyén,  
Aug an jedem der Finger, végigtapintok  
abtaste nach egy rög után, mi által



einer Stelle, durch die ich            felvirradhatok terád,  
mich zu dir heranwachen    világló  
kann,                                        éhkopgyertya a szájban.  
die helle  
Hungerkerze im Mund.

Ha megnézzük a fordítás első három sorát, a németben egyszerűen arról van szó, hogy az *'álmatlanul átbolyongott kenyérföld'* – *das Schlaflos durchwanderte Brotland* élethegyet halmoz a felszínre – ez a komplex geológiai metaforika, mely szerint egy hegy emelkedik ki a sík földből, Marno János fordításában meglehetősen homályosan jelenik meg. Indokolatlan, hogy Marno a *schlaflos* – *álmatlan* szót *avatatlannak* fordítja. A fordítás további részei komoly szintaktikai félreértéseket tartalmaznak, hiszen az eredetiben arról van szó, hogy a beszélő ujjain vannak a megszólítottéhoz hasonlatos szemek, s ezekkel tapogat a neveken átkelőhely után, a szokatlan szóképzés eredményeként létrejött *heranwachen* ige magyarul körülbelül azt jelenti, *virrasztás által közelebb jutni valamibe*, nem pedig *felvirradni*, miként azt Marno az eredeti jelentést elhomályosító fordításában olvashatjuk. Ahol a kulturális transzfer mindenképpen elbukik, s itt sem feltétlenül a fordító hibája, az a *Hungerkerze* – *éhséggyertya*, Marno tolmácsolásában *éhkopgyertya* szó, mely nem Celan költői szóösszetétele, hanem egy létező német szó, keresztény vallási rituálé kelléke, mely főként a balkáni országokban volt elterjedt. Mivel Magyarországon jórészt ismeretlen, ezért minden bizonnyal hivatalos magyar megnevezése sincs, csupán az értelmét volna lehetséges megmagyarázni.

**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.

**ÉGÉRME**

fogakkal az ajtórésben  
préseled a szót,  
melytől elolvasódtam,  
mihelyt lázas marokkal  
bontani kezdtem  
a boltot, palát pala, szó-  
tagot szótag után,  
szememben a kolduscésze  
rézcsillanása  
odafent.

Ami a fordítást olvasva először szembetűnik, az az, hogy ez eredetiben szó sincs az égérme *fogairól*, sokkal inkább *barázdáiról* (*Rillen*), továbbá az, hogy az *entrollen* ige a németben valami olyasmit jelent, mint *elögördülni*, *legöngyölni* / *göngyölödni* (gondolhatunk itt akár papirusztekercsre is), ám az *elolvasódni* mindenképpen fordítói döntés, értelmezés eredménye, s adott esetben értelemzavarónak is hathat. Ami szintén beleköltésnek tűnik, az utolsó három sor: *szememben a kolduscésze rézcsillanása odafent*. A német eredetiben nincs szó a költői beszélő szeméről, csupán a koldustányér rézfényéről, tehát Marno János megint csak elköveti azt a fordítói hibát, hogy olyasmit „emel át” a célnyelvi szövegbe, ami a forrásszövegből hiányzik.

**IN DEN FLÜSSEN** nördlich der **A JÖVŐTŐL ÉSZAKRA** vetem

Zukunft	ki
werf ich das Netz aus, das du	a folyókba a hálót,
zögernd beschwerst	melyet te habozva raksz tele
mit von Steinen geschriebenen	kövekkel írt
Schatten.	árnyékkal.

Az ötsoros rövid vers viszonylag pontos fordítását olvashatjuk Marno János tolmácsolásában, az egyetlen, ami zavaró lehet, hogy amíg Marno szövege *kövekkel írt árnyékot* említ, addig az eredeti német szövegben minden bizonnyal *kövek által írt árnyékok*, azaz a *kövek árnyéka* szerepelnek. A vers értelmezésének szempontjából ez korántsem mindegy, ugyanis a zsidó vallásban közismert szokás a halottak sírjára köveket helyezni a tisztelet jeleként. Itt nagy valószínűséggel elhunyt embereket szimbolizáló kövek árnyékairól van szó, tehát a halottakkal való párbeszédéről. A magyar szövegben egyes szám szerepel, míg a németben – ezt a részes esetben szereplő *geschrieben* melléknévi alakból tudhatjuk, többes szám, tehát több kő árnyékáról beszél a szöveg. A Holokausztot mint lehetséges alapélményt figyelembe véve a kövek árnyékai szimbolizálhatják a tömegesen kivégzett embereket, így Marno szövegében az árnyék egyes száma zavaró lehet.

<b>VOR DEIN SPÄTES GESICHT,</b>	<b>KÉSEI ARCOD ELÉ,</b>
allein-	magára-
gängerisch zwischen	éretten az engem is szín-
auch mich verwandelten	változtató éjek között,
Nächten,	odaállt valami,
kam etwas zu stehn,	mi egyszer már járt nálunk,

das schon einmal bei uns war,   gondolatoktól érintetlen.  
un-  
berührt von Gedanken.

Marno e vers magyar tolmácsolásában ismételten csak felfelé stilizál és erősen módosítja az eredeti német szövegben előforduló szavak jelentését. Az *alleingängerisch* körülbelül annyit jelent, *egyedül járva*, valami olyasféle többletjelentéssel, *hogy segítséget tudatosan nélkülözve*, míg a magyar változatban szereplő *magára-éretten* homályos, feloldhatatlan jelentésű fordítói megoldás. A *verwandeln* ige jelentése *megváltoztatni, átváltoztatni*, míg a magyar változat *szímváltoztató éjszakákat* említ, mely megítélésem szerint ismételten csak indokolatlan, költőieskedő felstilizálás, illetve az eredeti jelentést elhomályosító megoldás.

<b>DIE SCHWERMUTSCHNELLEN</b>	<b>KERESZTÜL</b>	<b>A</b>
<b>HINDURCH,</b>	<b>BÁNATSELLŐKÖN,</b>	
am blanken	a merő	
Wundenspiegel vorbei:	sebtükör szakasznál:	
da werden die vierzig	ott a negyven kéreg-	
entrindeten           Lebensbäume	hántolt életfa leérkezőben.	
geflößt.		
Einzig Gegen-	Páratlan Szemben-	
schwimmerin, du	úszónő, te	
zählst sie, berührst sie	számítod, te érinted meg	
alle.	őket.	

Rögtön az első sorban homályos fordítással találkozunk: Marno szövege *bánatsellőket* említ, tehát voltaképpen áthallásosan, a *schnell* melléknévre, vagy inkább a *Schnelle* főnévre rezonálva „fordít”, míg a *Schwermuttschnelle* német költői szóösszetétel alapvetően annyit jelent, hogy *bánatzuhatag*. A *merő sebtükrő szakasz* ugyancsak homályos átemelése az eredetinek a magyar nyelvbe, hiszen az *am blanken Wundenspiegel vorbei* pusztán annyit jelent, 'a csupasz sebtükrőnél'. A *leérkezőben* határozószó teljes mértékben értelemzavaró, hiszen a német eredeti szenvedő szerkezettel valami olyasmit állít, hogy a 'negyven lecsupaszított életfát ott úsztatják, ez pedig más, mint amit a magyar fordításban olvashatunk. Az *einzig* *Gegenschwimmerin*, amennyiben közelebbről meg akarjuk határozni, sokkal inkább jelenthet *magányos árral szemben úszó nőt*, nem indokolt tehát a *páratlan* melléknév használata.

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

**A SZÁMOK**, párban  
a képek végzetével  
és végzet-  
fonákával.

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

A reáborított  
koponya, álmatlan  
halántékán egy lidérc-  
táncú kalapács  
zengi mindezt világ-  
ütemben.

Amennyiben az *im Bund* szókapcsolat jelentését megvizsgáljuk, az sokkal inkább takarja azt, hogy *szövetségben, kötelékben valakivel*, semmint egyszerűen *párban*. A *Gegenverhängnis* filozófiai fogalom, létező német szakszó, s bár a *végzetfonák* kreatív költői megoldás, talán pontosabb lenne az *'ellenvégzet'* megnevezés. A második strófában található *irrlichternd* melléknév körülbelül annyit jelent, *lidércfényes, tévútra vezető fényt sugárzó*, míg a fordításban a *lidértáncú* melléknév inkább a kalapács mozgására utal, nem pedig a fényére, holott a kettő együtt van jelen.

**WEGE IM SCHATTEN- UTAK KEZED ÁRNYÉK-  
GEBRÄCH** vetésében.

deiner Hand.

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

A négy-ujj-szántásból  
gyötröm elő  
a megkövült áldást.

Viszonylag pontos fordítást olvashatunk, habár a *Gebräch – törés, törmelék* főnév jelentése ebben a verskontextusban homályos, talán a *fénytörésre*, a fény-árnyék kontrasztjára utalhat, nem pedig a *vetésre*, földtörmelékre (?), feloldani azonban nehéz, így a fordító is csak próbálkozott, nem biztos, hogy sikeresen. Ami még zavaró lehet a fordításban az *előgyötör* ige erős felfelé történő stilizációja a német *wühlen* igének, mely körülbelül annyit jelent, *túrni, kiásni valamit valahonnét*.

**WEISSGRAU** aus-  
geschachteten steilen  
Gefühls.

**KÉREGFEHÉR** a fel-  
tártan meredő érzések  
meddőjén.

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

Száraz felé sodort  
homoknád fúj homok-  
mintázatot  
a füstszárú kutak énekére.

Egy fül, leváltan, fülel.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Egy szem, síkokra  
metszetten,  
majd megfelel nekik.

Ein Aug, in Streifen  
geschnitten,  
wird all dem gerecht.

A *weissgrau* melléknév a németben annyit jelent, *szürkésfehér*, a *kéregfehér* talán indokolatlan felfelé stilizálás a fordító részéről. A német eredetiben körülbelül azt olvashatjuk *szürkésfehér, meredeken kívájt érzés*, míg a magyar fordítás ezzel szemben meglehetősen homályos marad. Marno a következőkben a *füstszárú kutak énekét* említi, mely ugyancsak megfoghatatlan jelentéssel bír, míg a német eredetiben valami olyasmiről van szó, hogy a szél által a szárazföld belseje felé sodort nád a *Brunnengesängen* – *kútdalok* füstje fölé, vagy egyenesen magába a füstben rajzol homokábrákat. Bár a *leváltan fülelő fül* és a *síkokra metszett szem* a szöveg értelmén nem változtat, stilisztikáján igen, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *egy levágott fül hallgatózik*, illetve egy *csíkokra (Streifen)*, kevésbé

*síkokra metszett szem* felel majd meg mindannak, amit a vers korábban említ.

<b>MIT</b>	<b>ERDWÄRTS</b>	<b>ÁRBOCKÓRUSÁVAL</b>	<b>A</b>
<b>GESUNGENEN MASTEN</b>		<b>FÖLDNEK</b>	
fahren die Himmelwracks		vonul pár fellegroncs.	

In dieses Holzlied	E bárkadalba mart
beißt du dich fest mit den	foggal maradhatsz veszteg.
Zähnen.	

	Maradsz a daljelző
Du bist der liedfeste	feszület.
Wimpel.	

A vers első két sorának is interpretatív fordítását tárja Marno az olvasó elé, hiszen a német szöveg mindössze annyit említ, hogy *föld felé énekelt árbocokkal haladnak az égbolt roncsai*, felhők roncsairól szó sem esik a szövegben. A második strófában a *Holzlied – fa-dal* költői szóösszetételt a költő *bárkadalnak* fordítja, mely már értelmezés eredménye, habár a faanyag nyilván metonimikus kapcsolatban áll a hajóval. A *vesztegnek maradni* jelentése itt homályos, hiszen a német szövegben olyasmiről van szó, hogy a megszólított fogait vágja a fa-dalba, mégpedig erősen, ám a középső két sor nem implikálja azt a szándékot, hogy ott a megszólított meg is kapaszkodjék. Az utolsó két sorban a *liedfest* melléknév *'dálnak ellenálló'*-t, vagy pedig *dal-kemény*-et jelenthet, ezzel szemben a Marno által a célnyelven megszólaltatott *daljelző* melléknév értelme homályos, ráadásul eltér az eredetitől. A legerősebb elkalandozást az eredeti német szavak értelmétől a *Wimpel* –



*bajózászló, árbocra tűzött szalag főnév feszületként való magyarosítása által követi el a fordító, hiszen a feszület a megfeszített Krisztust ábrázoló keresztény kegytárgy, erről pedig az eredeti német szövegben nem esik szó.*

**SCHLÄFENZANGE,**

von deinem Jochbein beügt.

Ihr Silberglanz da,

wo sie sich festbiß:

du und der Rest deines

Schlafs –

bald

habt ihr Geburtstag.

**HALÁNTÉKFOGÓ,**

járomcsontod őrszemlájén.

Ezüstje csillan,

hol belédmardos:

te és álmod maradéka –

készül

születésnapotok.

A *Schläfenzange* ritkán használt, ám létező szóösszetétel a németben, nem pedig költői neologizmus, miként Marno magyarra ültetésében a *halántékfogó* szó. Itt, mint azt Celan amerikai monográfiája, John Felstiner is kimutatta, feltehetően arról van szó, hogy a költő pszichiátriai kezelés során elektorosokk-terápiában részesült, a *Schläfenzange* pedig a sokkterápiánál használt elektróda német megnevezése. A *járomcsontod őrszemlájén* ugyancsak meglehetősen homályos értelmű fordítás, hiszen a német eredetiben olyasmiről van szó, hogy a halánték-elektroda farkasszemet néz a megszólított (feltehetőleg önmegszólításról van szó) járomcsontjával. A *készül születésnapotok* fordítás ugyancsak értelemzavaró, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *hamarosan itt van a születésnapotok*.

**BEIM HAGELKORN**, im  
brandigen Mais-  
kolben, daheim,  
den späten, den harten  
Novembersternen  
gehorsam:

in den Herzfaden die  
Gespräche der Würmer  
geknöpft –:

eine Sehne, von der  
deine Pfeilschrift  
scwhwirrt,  
Schütze.

**JÉGÁRPATÚZNÉL**, az  
üszkös tengeri-  
csőben, otthon,  
híven a zord, késő  
Novembercsillagzathoz:

a férgek beszéde  
beszőve a szívfonálba –:

egy húr, melytől  
kézjegyed surrog,  
Nyilas.

E vers esetében viszonylag pontos fordítással van dolgunk, bár talán értelemzavaró és indokolatlan, hogy Marno a *kukoricacsövet* (*Maiskolbe*) a ma már avíttasnak ható *tengericső*ként magyarítja. A *beim Hagelkorn* elsősorban annyit jelent, *jégeső közepette*, épp ezért nem világos, miért kezdi Marno a magyar fordítást a *jégárpátúznél* összetétellel, habár a *Hagelkorn* főnévnek a jégszemen túl van egy másodlagos jelentése is: *jégárpa*, nehezen gyógyuló szemgyulladás. Az utolsó stórfában olvasható *Pfeilschrift* ugyan valóban létező német szó, nem pedig Celan költői neologizmusa, ám semmiképpen sem *kézjegyet*, hanem az írógépen / billentyűzeten a *nyíljelet* jelöli, így a *kézjegy* kevésbé érzékelteti magyarul, hogy itt arról van szó, hogy a Nyilas csillagjegyű megszólított (feltehetőleg maga

Celan) íjának húrjából tör elő a németben *Pfeilschrift* elnevezésű írásjel.

**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der  
Luft.

Für-niemand-und-nichts-  
Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

**ÁLLNI**, a sebhely  
árnyékszorosában.

Semmis-senkiért-állás.

Magadért,  
mind-  
annyiszor.

Mindazzal, ami benne térül,  
szó nélkül

akár.

Nincs szó az eredeti versben a *sebhely árnyékszorosáról*, miként azt Marno János magyar fordításában olvashatjuk, sokkal inkább a *levegőben lévő sebhely árnyékáról*. A *magadért, mindannyiszor* szintén pontatlan fordítás, hiszen az *unerkannt, für dich allein* annyit jelent, hogy *ismeretlenül, egyedül érted vagy egyedül tehelyetted*. A *was darin Raum hat* jelentése *ami ott bent térrel bír, ami ott bent elfér*, a *darin* pedig mindenbizonnyal arra utal, hogy *ott, az árnyékban*, míg Marno homályos szókapcsolata, a *benne térül* valamiféle mozgásra utal. A legnagyobb pontatlanság, amit a fordító megítélésem szerint elkövet, az, hogy az *auch ohne Sprache* szintagmát *szó nélkül akármak* fordítja. Az *ohne Sprache*

jelentése, Celan lírájának erős nyelvfilozófiai aspektusait figyelembe véve, sokkal inkább *nyelv nélkül*, nem csupán szavakat ki nem ejtve, ám még mindig a nyelv birtokában, hanem a nyelvi médiumról teljesen lemondva.

<b>DEIN</b>	<b>VOM</b>	<b>WACHEN</b>	<b>ÉBERSÉG</b>	<b>ÁLTAL</b>	döfős
stößigger Traum.			álmod.		
Mit der zwölfmal schrabenförmig in sein			A szarvába rótt tizenkét csavarmenetű szó-		
Horn gekerbt			nyommal.		
Wortspur.					
Der letzte Stoß, den er führt.			Utolsót döfi a kürt.		
Die in der senkrechten, schmalen Tagsschlucht nach oben			Ím' a szűk naptorok örvényén felfelé		
Stakende Fähre.			csáklyázó komp:		
Sie setzt			méri át		
Wundgelesenes über.			a sebüzenetet.		

Az első strófa viszonylag pontos fordítása az eredeti német versnek, bár a *Stoß* melléknév sokkal ugyanúgy jelent *lökést*, mint *döfést*. Azt a fordító nem dönti el, hogy a *Horn* főnév ebben a kontextusban kürtöt vagy szarvat jelent, holott mindenbizonnyal arról van szó, hogy a *Horn* a valamiféle szarvval rendelkező patás állatként, leginkább kosként metaforizált álom szarva, és ebbe vésődött, ennek

csavarmenetét képezi a *tizenkétszer megcsavarodott szőnyom*. Az *ím'* szó használatát felesleges felfelé stilizálásnak érezhetjük, hiszen az eredetiben semmi ilyesmi nem szerepel, a zuhatagon felfelé kapaszkodó komp képét Marno ezzel együtt viszonylag pontosan ragadja meg, ám kissé túlköltőiesítve a szöveget. Az utolsó két sor értelme a magyar fordításban meglehetősen homályos, hiszen az eredeti német szövegben valami olyasmiről van szó, hogy a komp *átkel azon, amit sebbé / sebesre olvastak*. Valamit *átmérni* nem egészen világos jelentésű magyar szó, *sebüzenetről* pedig egyáltalán nincs szó a forrásszövegben, csupán *valamiről, amit sebbé olvastak*. Az *übersetzen* ige pedig attól függően, hogy elválik vagy nem válik el tőle az *über-*prae-prefixum, egyaránt jelentheti azt, hogy *átvinni, célba juttatni*, illetve *szöveget lefordítani*, ám az *átmérni* ige még ezek közül sem választ, hanem elhomályosítja azokat a jelentéseket, amelyeket az eredeti német igealak implikálhat.

**MIT DEN VERFOLGTEN** in **KÉSEI**, soha-nem-titkolt,  
späten, un- fénylő frigyed  
verschwiegenen, az  
strahlenden üldözöttekkel.  
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet, Hajnal-ón, aranyfuttatott,  
heftet sich dir an die mit- szegődik a te együtt-  
schwörende, mit- esküvő, együtt-  
schürfende, mit- feltáró, együtt-  
schreibende író  
Ferse. nyomodba.

Jelen vers magyar fordítása esetében viszonylag pontos átültetéssel találkozhat az olvasó, habár a *Morgen-Lot* összetétel minden bizonnyal *hajnal-mérőóra* vagy *függőóra* utal, mely a fordításból kimarad, bár a fordítónak nem kötelező ilyen mélységben értelmeznie a szöveget. A *schwören, schürfen, schreiben* igék azonos kezdőbetűjéből fakadó paranomáziát a magyar fordítás nem tudja érzékeltetni, azonban ez nem is feltétlenül tartozik a feladatai közé. Alapvető félreértést, de legalábbis meglehetősen laza fordítói értelmezést észlelhetünk ugyanakkor a fordítás utolsó soraiban, hiszen nem arról van szó, hogy a *hajnal-ón* a megszólított nyomába szegődik, hanem a *heftet sich dir an die Ferse* nagyjából annyit jelent: *odaragad, odatapad, odarögzül* a megszólított *sarkához*, sarkantyú módjára, ez pedig mindenképpen releváns különbség Marno János interpretációjához képest.

#### FADENSONNEN

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

#### FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.  
Egy fa-  
magas gondolat  
fényhangot fog: adódik  
dalolnivaló még  
az emberen túl.

A német eredetiben mindössze annyit olvashatunk, *grauschwarz*, azaz *szürkésfekete*, amelyet a fordító *hamufekete*ként

szólaltat meg magyarul, ez pedig már mindenképpen olyan elemek beleköltése a célszövegbe, melyek a forrásszövegben nincsenek benne. A kulturális transzfer bizonyos szempontból e versben is megbukni látszik, ám nem a fordító hibájából: a *Fadensonnen – fonálnapok* főnév ugyanis a *Fadensonnenzeiger*, egy XVIII. századi napóraszerű szerkezet előtagja, a *Lichtton* pedig a *Lichttonverfahren*, egy filmrögzítési technika elnevezése, míg a magyar fordításban mind a *fonálnap*, mind pedig a *fényhang* költői szöösszetételnek, neologizmusnak számít.

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

**KÍGYÓSZEKÉREN**,  
a fehér ciprus mellett,  
hajtottak veled  
az áron át.

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

De benned,  
eredettől,  
habzott a másik forrás,  
emlékezet  
vak sugarán  
napra kúsztál.

Mivel a versben valószínűleg a Holokausztról mint alapélményről van szó, Marno János fordításában a *kígyószekér* pontatlannak hathat. Noha a *Wagen* szó éppúgy jelentése éppúgy lehet *szekér*, mint *vasúti kocsi*, *vason*, a *Schlängelwagen* ebben a kontextusban valami olyasmit jelenthet, hogy *kígyózó vason*, *vonatkígyó*, így ez a viszonylag egyértelmű kulturális-történelmi utalás Marni János fordításában elsikkad. Nem

indokolt, miért fordítja Marno a *von Geburt* szókapcsolatot az *eredettől* szóval, mely itt meghatározatlan, hiszen nem derül ki, minek az eredetéről lehet szó, a német eredeti pedig csak annyit említ, hogy a megszólított *születésétől fogva*. Míg a német szöveg *az emlékezet fekete sugaráról / fonaláról* (a *Strabl* főnév éppúgy jelenthet *napsugarat*, mint *szálat, fonalat*) beszél, addig Marno az egyszerű *schwarz* melléknevet, talán szükségtelenül, *vaknak* fordítja, bár mind a *schwarz*, mind a *vak* melléknevek implikálhatják a fénymentes közeget, a sötétséget, amelyben lehetetlen bármit is látni, és amelyből szükségszerűen a fény, a *nappali világosság (zutaq) felé kell felfelé kúszni (klimmen)*.

#### **HARNSICHTIRIEMEN,**

Faltenachsen,  
Durchstich-  
punkte:  
dein Gelände.

#### **KÉREGBARÁZDÁK,**

tanúhegyek, fel-  
fakadás-  
pontok:  
a te tájad.

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

A súlyrózsa mindkét  
pólusán olvasható:  
számkivetett szavad.  
Északszín. Dél-tiszta.

A geológiából kölcsönzött szakkifejezéseket Marno nem teljes egészében a megfelelő magyar szakszavakkal adja vissza: a *kéregbarázda* és a *tanúhegy* létező szakkifejezések, a *Harnsichtierne* valóban valami olyasmit jelent, hogy a *földkéreg barázdája*, szó szerint *páncélbarázda*, a *Faltenachse*, mely szó szerint *gyűrődéstengely*, valóban a *tanúhegygel* áll szoros jelentéstani



rokonságban, ám a *Durchstichpunkt* semmiképpen sem *felfakadáspont*, hanem *áttöréspont*, mely egy, a csatorna- és alagútépítészetben használt német szakkifejezés. A *Gelände* főnév magyarul inkább jelent *terepet*, mint *tájat*. A *Klufrose* nem *súlyrózsa*, nem költői neologizmus, miként azt a fordító gondolni látszik, hanem egy, az iránytűhöz hasonló geológiai műszer, a *dőlésmutató*, *dőlésszögmérő* német elnevezése. Indokolatlan és az eredeti német záró szóösszetételek viszonylag egyértelmű megfelelőit elhomályosító fordítások az *északszín* és a *déltiszta* összetételek, hiszen a *nordwabr* annyit tesz, *észak-igaz*, a *südbell* pedig *dél-fényes*, melyek költői jelentése persze magyarul is nehezen megragadható és mély interpretációt igényel, ám lexikális szinten mindenképpen pontosan magyarra ültethető szavakkal állunk szemben, melyek bizonyos jelentésmezővel is bírnak, a fordítói megoldás pedig ezt sajnálatos módon elhomályosítja.

**SZÓFELFOJTÁS**, vulkáni,  
tengertorzított.

Fent  
az ömlő csőcselék  
az ellenteremtény: zászlót  
bont – koholt képmások  
nyüzsögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-  
repítéd, megtétetik  
az apály csodája,

**SZÓFELFOJTÁS**, vulkáni,  
tengertorzított.

Fent  
az ömlő csőcselék  
az ellenteremtény: zászlót  
bont – koholt képmások  
nyüzsögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-  
repítéd, megtétetik  
az apály csodája,

és a szív-  
formájú kráter  
pusztán a kezdetről vall,  
a Király-  
eredetről.

és a szív-  
formájú kráter  
pusztán a kezdetről vall,  
a Király-  
eredetről.

A *Wortaufschüttung* valami olyasmit jelent németül, hogy *szófeltörés*, *szófelhalmozódás*, a *szófelfojtás* azonban homályos, az eredeti német költői összetételt pontatlanul a célnyelvre átemelő megoldás. A *meerüberrauscht* melléknév jelentése *a tenger által elöntött*, míg a *tengertorzított* ugyancsak a viszonylag jól körülhatárolható jelentés egyfajta fordítói elkenésének tűnik. Súlyos fordítói félreértés, egy utalás semmibevétele történik a második strófában, ahol Marno szövegében *kobolt képmások nyüzsgönek kényidőre*. Az *Abbild* – *képmás* és a *Nachbild* – *utánzat*, *másolat* filozófiai fogalmak, jelentésük pedig nem egészen azonos, a *kobolt képmások* semmiképpen sem fedi le jelentésmezőiket. A *nyüzsgönek kényidőre* szintagma ugyancsak elnagyoltnak és értelmezhetetlennek hat, mikor a német eredetiben elég konkrétan arról van szó, hogy a képmás és az utánzat *hiába (eitel), vagy éppenséggel hiú módon lép át / hajózik / cirkál az idő irányába*, hiszen a *kreuzen* ige a németben ilyesfajta mozgásra, közlekedésre utal. A harmadik strófa végén szintén olyan fordítói megoldásba botlunk, mely minden bizonnyal nem tükrözi híven a német eredeti tartalmát, hiszen míg Marno magyar szövegében *a szívformájú kráter pusztán a kezdetről vall, a királyeredetről*, addig az eredeti német szövegben valami olyasmit olvashatunk, hogy *'a szívformájú kráter csupaszon / meztelenül tanúskodik a kezdeteknek / a kezdetek helyett* (a *für* előljáró mindkettőt jelentheti), *a királyi eredetnek / királyi*

*származásnak / királyi születésnek, vagy éppenséggel ezek helyett, de inkább nekik, értük. Különösen indokolatlan a zeugen – tanúskodik, tanúsít ige vall igével való fordítása, hiszen Celan költészetében a Zeugniss – tanúsítás kulcsmotívum, így a zeugen ige más szóval történő magyarra fordítása ebben az esetben kevésbé indokolt.*

**(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.)

**(TUDOM, KI VAGY, te mélységektől szelíd,**  
én, az átdöfött, tekinteted alatt.  
Hol lángol a szó, mely bennünket tanúsít?  
Te – teljes való. Én – egész vak.)

E négy soros vers magyar fordítása már az első sorban erős torzítást tartalmaz az eredetihez képest, hiszen míg Marno magyar szövegében a megszólított *mélységektől szelíd*, addig a német eredetiben egyszerűen *tief Gebeugte – mélyen meghajolt*. A *Durchbohrte* ugyan valóban valami olyasmit jelent, hogy *átdöfött*, itt minden bizonnyal magáról Krisztusról van szó, így a *megfeszített* szó talán közelebb állna az eredeti német szöveghez. Az *(ich) bin dir untertan* annyit tesz, *alá vagyok neked rendelve, alattvalód vagyok*, míg a magyar változatban olvasható *tekitetted alatt* ezt az alárendeltséget kevésbé implicálja. A harmadik sor pontos fordítása az eredetinek, hiszen a *zeugen*

igét is *tanúsít*ként fordítja magyarra, a harmadik sor utolsó szava, a *Wahn* azonban korántsem jelenti azt, hogy *vak*. A *Wahn* főnévként *elvakultságot*, *fanatizmust* ugyan jelenthet, ám a magyar *vak* melléknév e jelentéseket csak bizonyos kontextusban hordozza magában. A *Wahn* főnév elsődleges jelentése az *elvakultsággal* rokon értelmű *téboly*, *őrület*, illetve *tévképzet*, melynek a költői beszélő önmagát aposztrofálja, ám a Marno-féle magyar fordítás, mely talán a rímkényszer miatt is kényszerült kompromisszumos megoldásokra, e jelentést nem igazán közvetíti.

**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  
mensen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.  
Tief

**SZÓLÁSOD** sugár-  
szelétől kimarjultan  
az élményűző kaptár  
fecsegés – a száz-  
nyelvű névmás-  
versé, a tévesé.

Ki-  
pergetvén,  
szabad az út a ember-  
szabású havon,  
a vesztőhavon át,  
a vendéglő  
jégcellákhoz s -táblákhoz.  
Bent  
az időszakadék  
mélyén,

in der Zeitenschrunde,	a jéglépésben
beim	vár, egy lélekzetkristály,
Wabeneis	engedhetetlen
Wartet, ein Atemkristall,	tanúságod.
Dein unumstößliches	
Zeugnis.	

Az *Atemkristall* ciklus záróversének magyar fordítása szintén problémásan indul – Marno a megszólított *szólásáról*, azaz *megszólalásáról* beszél, míg a német eredetiben *Sprache – nyelv* olvasható, amely mindenképpen szélesebb értelemmel bír, mint az alkalmi szólás, megszólalás. Az eredeti német szöveg arról beszél, hogy a megszólított *nyelvének szélsugara által kimaratra a köznapitapasztalat színes / buja fecsegése*, Marno ezzel szemben *élményűző kaptárfecsegést* fordít, mely homályos, meghatározhatatlan értelmű szintagma, csakúgy, mint a *kimarjultan* határozószó, bár ez még közelít a *weggebeizt* német melléknévi igenév eredeti jelentéséhez. Marno fordítása *száznyelvű névmás-vers*ről beszél, mely *téves*. A *Mein-Gedicht* első olvasásra jelenthet *én-verset*, *tőlem-való-verset*, bár sokkal valószínűbb, hogy a *Meineid – hamis eskü* főnévre játszik rá, ily módon a szóösszetétel jelentése inkább *hamisan esküdő, hamisan megnyilatkozó vers*. Az ugyanerre vonatkozó *Genicht* költői neologizmus pedig valami olyasmit jelent, hogy *semmi-vers, nincs-vers*. A második strófa az első elnagyolt, homályos fordítói megoldásainál pontosabban tolmácsolja az eredeti német verset, habár *Gletscherstube* nem *jégcellát*, hanem *gleccserszobát* jelent, míg a *Tisch* jelentése *asztal*, nem pusztán *jégtábla*, s mivel a *gastlich – vendégváró / vendégszerető* jelző áll a főnevek előtt, az *asztal* főnév talán a fordításban is

szerencsésebb, pontosabb megoldás lenne. Az utolsó strófában értelemzavaró a *Wabeneis* – *lépsejtszerű jég jéglépésként* való magyarra fordítása: Marno áthallásos megoldást alkalmaz a csupán hasonló hangzású *lép* (méhkaptárban) és *lépés* főnevek között, mely igencsak vitatható. A *lélegzetkristály* helyett *lélekzetkristály* eredeti, a német szövegnél több értelmet hordozó fordítás, hiszen rájátszik a magyarban a *lélek* és *lélegzet* szavak közös etimológiájára, mely a németben azonban természetesen nem áll fenn, így a fordítói megoldás sem mondható teljesen indokoltnak. Az *unumstössig* német melléknév jelentése körülbelül *megingathatatlan, megdönthetetlen*, ezzel szemben Marno a körülhatárolhatatlan értelmű *engedhetetlen* (megengedhetetlen?) melléknévet alkalmazza, talán a létező *(meg)ingathatatlan* melléknévre is rájátszva, ám nem világos, miért nem egy létező, a német eredetivel azonos értelmű melléknévet választott.

## ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK

Marno János fordításai szinte minden esetben erősen eltérnek az eredeti versektől, már lexikális szinten is. Igaz ugyan, hogy Paul Celan hermetikus költészete ellenáll az értelmezésnek, fordítása pedig kétségtelenül nagy kihívást jelent bármely célnyelv esetében bármely fordító számára, a lexikai szintű, helyenként önkényesnek ható eltérések nem tűnnek mindig indokoltnak. A Marno János Celan-fordításait ért kritika, többek között Tímár György éles hangú bírálata megalapozottnak tűnhet abban az értelemben, hogy Marno már a legelemibb alkotórészek, a szavak szintjén is eltér a forrásnyelvi szövegek lexémáitól, gyakorlatilag önkényesen

értelmezve át az eredeti verseket, számos helyen homályos, magyarul értelmezhetetlen, de legalábbis nehezen felfejthető szóalakokat és metaforákat generálva. Talán túlzás ezt állítani, s ezen ítélet nyilván szubjektív, de Marno János fordításai még hemetikusabbak, még áthatolhatatlanabbnak bizonyulnak, mint Paul Celan eredeti versei, hiszen bár ezek is nehezen értelmezhetőek, a költői képek, a szavak, költői neologizmusok azért viszonylag egyértelműen magyarra ültethetőek lennének. A fordítás mint kulturális transzfer számos helyen megbukik, hiszen a célnyelvi szövegek nem egy alkalommal nem veszik figyelembe a forrásszövegekben kódolt filozófiai-kulturális utalásokat, vagy a fordító éppen olyan utalásokat csempész a magyar szövegekbe, melyek az eredetiben nincsenek benne, példának okáért a *Wimpel lobogó festszület*ként való magyarra fordításának esetében. Amennyiben a magyar szövegek szerzőségének kérdését vizsgáljuk, úgy megítélésem szerint a szerző sokkal inkább Marno János, mint Paul Celan; esetleg úgy hozhatjuk meg a legkorrektebb ítéletet, ha azt mondjuk, e szövegek *Marno János versei Paul Celan Atemkristall ciklusa nyomán*. Miként azt a Marno által fordított Celan-kötet címében is implikálja – *Paul Celan versei Marno János fordításában* –, a fordító erősen belecsempészi saját költői hangját a fordításokba, azonban itt ez oly mértékben megtörténik, hogy a fordítások megszűnnek fordítások lenni, és a fordító forrásnyelvi szöveg alapján írott, ám attól erősen eltérő és önállósodó saját verseivé válnak. A kérdés, hogy a fent vizsgált Celan-versek jó fordítások-e, sajnos egyértelmű nemleges választ kap, hiszen funkciójukat nem teljesítik abban az értelemben, hogy Paul Celan *Atemkristall* versciklusát a magyar olvasóval megismertessék, számára valamilyen módon

érthetővé tegyék. Érdemesebb talán úgy feltenni a kérdést, vajon Marno János jó, esztétikailag értékes verseket írt-e Celan *Atemkristall* versciklusát alapul véve, fordítás helyett pedig egy, az eredeti szöveggel intertextuális viszonyban álló, ám önálló szöveggént létező versciklusról érdemes inkább beszélnünk.



**TÚL A NYELVEN?  
ESSZÉKÍSÉRLET PAUL CELAN HÁROM  
MEGZENÉSÍTETT  
VERSÉNEK ELEMZÉSÉRE**

Paul Celannak, a XX. század emblematikus költőjének számos verse megzenésítésre került. Figyelemre méltó, a versek jelentését, tartalmát és atmoszféráját többé-kevésbé visszaadó művek születtek így – ilyenek Michael Nyman Celan-dalai, melyek között példának okáért szerepelnek a *Corona*, az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük*, valamint a *Psalm – Zsoltár* című versek. Mindhárom költemény a szerző többé-kevésbé ismert művei közé tartozik, és többek között Ute Lemper előadásában hallható.

Talán azért is érdemes Paul Celan néhány megzenésített versére egy pillantást vetni, mert bár Celan szövegeinek jelentős része első olvasásra prózaversnek tűnik, azaz nem kötött formában, előre meghatározott és megkomponált metrum szerint íródtak, ugyanakkor a költő számos versében megfigyelhetők bizonyos repetitív struktúrák, a zene kontextusából kölcsönzött, vagy legalábbis zenei struktúrákra hasonlító elementumok.

A következőkben e három verset és Michael Nyman által megzenésített verziójukat fogom megvizsgálni, természetesen idézve a versek magyar fordítását és eredeti német szövegüket is, melyen a zenei interpretációk is megszólalnak. Mindhárom verset Lator László fordításában közlöm, mivel úgy vélem, a számos kiváló magyar Celan-

fordító közül ő volt az, aki a szerző verseit a leghívebben volt képes magyarra ültetni.

Mivel meglehetősen nehéz helyzetben van az, aki a nyelv médiuma által akar zeneművekről érvényes, pontos állításokat megfogalmazni, e félig nyelvi, félig zenei textúrák elemzése is szükségszerűen töredékes.

### ***Corona***

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind  
Freunde.

Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:  
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,  
im Traum wird geschlafen,  
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:  
wir sehen uns an,  
wir sagen uns Dunkles,  
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,  
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,  
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der  
Straße:  
es ist Zeit, daß man weiß!  
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,

daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

### ***Corona***

Kezemből tépdés levelet az ősz, hisz jóban vagyunk mi.  
Kihántjuk héjából az időt, és jární tanítjuk:  
az idő héjába visszatér.

A tükörben: vasárnap,  
álmunkban alszunk,  
a száj igazat szól.

Szemem leszáll szerelmem neméhez:  
egymásra nézünk,  
sötét szavakat szólunk,  
úgy szeretjük egymást, mint a mák és emlékezet,  
úgy szunnyadunk, mint kagylóban a bor,  
mint tenger a hold vérsugarában.

Megöleljük egymást az ablak előtt, néz bennünket az utca,  
ideje már, hogy tudják!  
Ideje már, hogy a kő megadja magát s kiviruljon,  
hogy a zürzavarnak szív dobogjon.  
Ideje már, hogy ideje legyen.

Ideje már. <sup>450</sup>

A *Corona* Michael Nyman által megzenésített verzióját többek között Ute Lemper német énekesnő előadásában<sup>451</sup> hallhatjuk, aki egyébiránt Kurt Weill munkáinak vokális interpretációjáról ismert. A Nyman zenéje kíséretében megszólaló énekes feldolgozás véleményem szerint első hallásra meglehetősen idillikusan adja vissza Celan *Corona* című versének hangulatát, mintha a zenei elemek a virágzás / újrakezdés képeit sugallnák a befogadónak. Ez adott esetben talán helyénvaló értelmezés is, hiszen a *Corona* mára tradicionálissá vált olvasata alapján szerelmes vers, azaz nem, vagy legalábbis nem teljes mértékben a Holokauszt traumája a fő témája, mint a celani életmű jelentős részének.

A versszöveg beszélője mintha egy allegorikus nőalakról / nőalak jelenlétében beszélne, akivel a külvilág előtt egyelőre titkolt szerelmi kapcsolatot folytat. Bartók Imre<sup>452</sup>, Celan egyik hazai monográfusa a vers kapcsán felveti annak lehetőségét, hogy bár a *Coronát* valóban elsősorban szerelmes versként érdemes olvasni, a német *Geschlecht* szó, melyhez a lírai beszélő lepillant / alászáll, nem csupán biológiai nemet, hanem fajt, nemzetséget is jelent, azaz a költeményt áthathatja a költői beszélő népét / nemzetségét, a zsidóságot ért történelmi tragédiákért érzett fájdalom is.

---

<sup>450</sup> A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1952.

<sup>451</sup> A *Corona* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

<http://www.youtube.com/watch?v=bUSrB-MPnQc>

<sup>452</sup> BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

Mintha Michael Nyman zenei interpretációja valamennyire ehhez is igazodna. Egyfelől a lassú, vonósok és fúvósok által kísért vokál elnyújtott szavai idillt, békét is sugallhatnak, másfelől a dal melankolikus tonalitása a valamiért érzett fájdalom kifejezője is lehet. A vokál a megzenésített verzió során többször elcsuklik, félbe szakad, a vokális részek közötti üres teret pedig vonós szóló tölti ki, mely összeköti, egymásba ágyazza az egyébként egymástól fragmentumszerűen elvágott részeket.

Megjegyzendő továbbá, hogy bár a vers dalverziója idillikus zenével indul, van egy pont, mikor az énekesnő a lágy dalból egyszer csak felkiált – ez a feszültséggel teli pont pedig nem más, mint az első *Es ist Zeit* kezdetű sor a vers szövegének végén, mikor a lírai beszélő láthatólag ki akar törni a feltételezett szerelmi kapcsolat titkosságából. *Itt az ideje*, hogy a dolgok radikálisan megváltozzanak, itt az ideje, hogy mindenki tudomást szerezzen arról, hogy a vers két alakja összetartozik.

A zenei kompozíciónak véleményem szerint ez a bizonyos locus mind a szemantikai, mind pedig a zenei csúcspontja – s ily módon nem elképzelhetetlen az sem, hogy egyúttal a vers szövegének is ez a jelentéstani közepe. Mivel a zenei feldolgozás a textuális értelemben vett vers interpretációja, továbbgondolása egy másik művészeti ág merőben más eszközrendszerével, nem elképzelhetetlen, hogy az arra érzékeny befogadóban a két mű közel ugyanolyan, de legalábbis hasonló érzelmeket és befogadói magatartást generáljon.

A felkiáltásszerű *Es ist Zeit* kezdetű sorok után a verset lezáró, utolsó *Es ist Zeit* ugyanolyan melankolikus, halk, lassan

elnyújtott szöveggént hangzik az előadó szájából, mint az elénekelt vers korábbi részei. Elhalkulnak a vokális produkciót kísérő hangszerek is – a feszültség pillanatnyi kitörései, a lírai / zenei felkiáltás(ok) után mintha a végére megnyugvás, feloldódás, az idillbe való visszatérés következne.

Celan költői beszélője – legalábbis az alapfeltételezés szerint – férfi, aki egy nőalak jelenlétében beszél, a megzenésített verziót ugyanakkor egy énekesnő adja elő, a megszólított pedig ebben az esetben minden bizonnyal férfi. Az egyik maszkulin, a másik feminin szöveggént olvasható, olvastatja magát, s bár a gender-szempontra nem tűnik a vers és annak zenei interpretációja elsődleges értelmezési lehetőségének, ebben az esetben mégis játékba kerül. Celan verse a zenei kíséret nélkül egy fokkal kevésbé lágy, kevésbé melodikus és melankolikus hangulatot sugall, sokkal inkább kontemplatív szövegnek tűnik. A lírai beszélő szemlélődik, elmélkedik, tudósít a körülötte lévő világról. Talán valamivel kevesebb érzelmet, mint inkább gondolkodást közvetít, habár az *Es ist Zeit*-kezdetű résznél, ahol az *Es ist Zeit* repetitív elemmé, a vers szemantikai tetőpontjává válik, mintha az alapvetően kontemplatív regiszterben megnyilatkozó lírai beszélőt is elöntenék az érzelmek és zenei kíséret nélkül is megpróbálna kitörni a vers által sugallt bujkálásból, majd miután elhangzik az utolsó *Es ist Zeit*, újra valamiféle néma idill, valamiféle belenyugvás telepedne az elnémuló vers világára.

A megzenésített vers vokális és hangszeres előadása ugyanakkor végig érzelmi telítettséget sugall, a női előadó által hegedűkíséret mellett interpretált vers sokkal gyengédebb, nőiesebb hangnemben, *líraibb* atmoszférában szólal meg, mint

Celan csak-textuális költeménye. Közös pontjuk azonban, hogy az *Es ist Zeit* kezdetű résznél véleményem szerint mindkét verzióban érzelmi telítettség, feszültség, egyfajta pátosz figyelhető meg, mely ugyanakkor elég hamar feloldódik és talán egy pozitív vég felé fut ki. Amennyiben valóban *Es ist Zeit – itt az ideje*, hogy a vers által metaforikusan sugallt dolgok megtörténjenek, illetve hogy *megtudják*, és valóban eljőjön végre az idő, akkor talán a költemény és annak megzenésített verziója ugyanabban a vágyott, ideális végpontban érnek véget és oldódnak fel.

Az érzelmi telítettséget sugalló sorok és a zenei megnyilvánulások után a feszültség talán csak átmenetinek bizonyul, talán végleges feloldódás, feloldozás következik. A zene elnémul, a szavak kimondatnak, további útjukról pedig nem tudunk meg semmit – csak remélhetjük, hogy a feltételezett lírai és zenei narratíva úgy ér véget, ahogyan véget kell érnie.

\*

**ES WAR ERDE IN IHNEN**, und  
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging  
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,  
der, so hörten sie, alles dies wollte,  
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Sie gruben und hörten nichts mehr,  
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,

erdachten sich keinerlei Sprache.  
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,  
es kamen die Meere alle.  
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,  
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:  
Wohin gings, da's nirgendhin ging?  
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,  
und am Finger erwacht uns der Ring.

**FÖLD VOLT BENNÜK, és**  
ástak.

Ástak és ástak. Így telt  
napjuk, éjjelük. Istenüket nem áldották,  
aki, mint hallották, ezt akarta,  
aki mint hallották, mindezt tudta.

Ástak és többé semmit nem hallottak;  
nem lettek okosabbak, dal nem jött az ajkukra,  
se nyelvet ki nem találtak.  
Ástak.

Aztán csend lett, és vihar is jött,  
jöttek mind az óceánok.  
Én ások, te ásol, a féreg is ás,



és ott, aki énekel, azt mondja: ásnak.

Ó valamelyik, ó semelyik, ó senki, ó te:

Hová ment, ha sehova nem ment?

Ó te ásol, és én ások, hozzád ásom magam,

és ujjunkon a gyűrű életre kel.<sup>453</sup>

Az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük* című Celan-vers már jóval későbbi, 1963-ból, a *Die Niemandrose – A senki rózsája* című kötetből való költemény. Michael Nyman a versre írt zenei interpretációja ugyancsak Ute Lemper előadásában<sup>454</sup> hallható.

A fenti szöveg központi motívuma nyilvánvalóan a Holokauszt, illetve az ezzel összefüggő ásás – sírok ásása: a versben megjelenő alakok alighanem a Holokauszt áldozataiul esett zsidó emberek, akik saját sírjukat ássák.

A költemény atmoszférája vészjósló, véleményem szerint idegenkedést, távolságtartást indukáló, hiszen a nyomasztó lírai valóság nem másra, mint az emberi valóság egy borzalmas eseményére reflektál, mely történelmi ténytet feldolgozni aligha lehet.

Ute Lemper előadásában a vers ugyancsak lassú, melankolikus dalként szólal meg, melynek fő repetitív elementuma a textuális vershez hasonlóan a *graben – ásni* ige és annak különböző alakjai. Néhol azonban mintha a zenei

---

<sup>453</sup> A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963.

<sup>454</sup> Az *Es war Erde in ihnen* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

[http://www.youtube.com/watch?v=Qge\\_ciO7xY&feature=Playlist&p=513FEC8B13AF98EF&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=1](http://www.youtube.com/watch?v=Qge_ciO7xY&feature=Playlist&p=513FEC8B13AF98EF&playnext=1&playnext_from=PL&index=1)

interpretáció mind vokális téren, mind a vonós kíséretet illetően sokkal lágyabb tónusban szólalna meg, mint Celan szaggatottan narratív, időnként tárgyilagosan, időnként talán patetikusan megszólaló csupasz versszövege.

Az előadó itt is, a *Corona* című vers vokális előadásához hasonlóan sok helyütt elnyújtva, a beszédben kiejtett szavaknál jóval hosszabban éneklí ki a sorokat, ezzel lassítva az énekelt vers idejét a prózában elmondott verséhez képest. A zenei interpretáció így nyilvánvalóan a szöveg elolvasásához képest valamivel tovább tart, így a befogadóhoz is sokkal lassabban jut el, ugyanakkor elmélyülésre, átgondolásra, újragondolásra is készíti.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy ahol a vers szövege a harmadik strófában múltból jelen időbe vált, a *gruben*ből *graben*, az *ástak*ből *ásnak* lesz, ott a költemény megzenésített interpretációjában a hangszeres zene felgyorsul, mintha az elbeszélte (múlt) idő dimenziójából hirtelen visszatérnénk a jelenbe – akik *akkor*, valamikor ástak, még mindig *ásnak*: ez a narratíva, ez a történet mintha sosem érne véget, mind a vers, mind a zenei interpretáció azt sugallja, hogy ez még most, a jelenben és a jövőben is folytatódik.

Az előadó hangja ugyanezen a ponton – nyilvánvalóan szándékoltan – hirtelen sokkal mélyebbre, sokkal nyomasztóbb asszociációkat keltő tónusra vált, közelítve a textuális vers végig nyomasztó, sejtelmes, baljós atmoszférájához. A megénekelte szavak mintha elcsuklanának – a hangszerek önmagukban is megteremtik azt a nyomasztó, már-már elmondhatatlan világot, hangulatot és eseménysort, amelynek már nincs is szüksége szavakra. A Holokauszt, emberek önnön maguknak történő sírásása foglaltatik itt dalba

és zenébe, miután versbe, szövegbe foglaltatott – a zene elemi erővel láttatja a befogadóval azokat, akik még a mai napig is *ásnak*, hiába haltak meg, hiába nem létezik többé, ami akkor és ott létezett – az emberi, a történelmi és kulturális emlékezet sosem hagyja kitörlődni az *ásás* képeit.

Paul Celan szövegének, Michael Nyman zenéjének és Ute Lemper hangjának hármásából mintha hallanánk azok hangját, akik sosem szólalhattak meg, sosem mondhatták el, milyen érzés volt ott és akkor *ásni*, *megásni* a saját sírjukat, ahonnét nincs visszatérés. Azoknak a hangja idéződik meg hangszeres zene, költészet és dal által, akiknek csupán a némaság jutott. Celan verse Nyman és Lemper közös zenei produkciójában nem csupán felvételtől, hanem *aŕ emberen túlról*<sup>455</sup> szól. Vers és zene által a halottak újján *a gyűrű* talán mégiscsak, ha csupán egy pillanatra is, de *életre kel*. A megidézett történelmi esemény(sor) borzalmának és a vers és a zene szépségének összekapcsolódása útján létrejön egy olyan világ, melyből eltűnik az idő dimenziója – ahol még mindig *ásnak* azok, akiknek hangját elnyelte a föld és a könyörtelen emberi történelem.

\*

### ***Psalm***

Niemand knetet uns wieder  
aus Erde und Lehm,

### ***Zsoltár***

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,  
senki porunkat fel nem igézi.

---

<sup>455</sup> Lásd Paul Celan közismert, *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű versét, mely szerint *van még dalolnivaló aŕ emberen túl is*. Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

niemand bespricht unsern	Senki.
Staub.	
Niemand.	Dícsértessél, ó Senki.
	Kedvedre vágyunk
Gelobt seist du, Niemand.	virulni.
Dir zulieb wollen	Szemben
wir blühn.	veled.
Dir	
entgegen.	Semmi
	voltunk, vagyunk,
Ein Nichts	maradunk, virulva:
waren wir, sind wir, werden	semmi-, senki-
wir bleiben, blühend:	virága.
die Nichts-, die	
Niemandrose.	Bibénk
	lélekvilágos,
Mit	porzóink égkopárák,
dem Griffel seelenhell,	pártánk piros
dem Staubfaden himmelwüst,	a tüske, ó, a tüske
der Krone rot,	közt énekelt
vom Purpurwort, das wir	bíborigénktől. <sup>456</sup>
sangen	
über, o, über	
dem Dorn.	

A *Psalm – Zsoltár* című vers ugyancsak a *Die Niemandrose* kötetben jelent meg 1963-ban. Egyebek mellett azért érdekes,

---

<sup>456</sup> A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Haláljüga*, 62. A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

mert formáját illetően párhuzamba állítható Celan egy valamivel korábbi, ismert versével, a *Tenebrae*-vel<sup>457</sup>, mely szintén zsoltárformában íródott, habár inverz citátumai révén ellenzsoltárként működik, Isten és ember viszonyát szemantikailag kifordítja önmagából. A *Tenebrae* című költeményt, melyre ugyan itt és most bővebben nem térek ki, talán azért érdemes megemlíteni, mert a *Psalm* című vershez hasonlóan tartalmaz olyan repetitív elemeket – akárcsak a *Todesfuge* –, amelyek egy szinten kvázi zenei struktúrárt kölcsönöznek a szövegnek. A *Tenebrae*-ben ez az elementum a *Nab sind wir, Herr – Közel vagyunk, Uram* sor többszöri ismétlődése, keretalkotása a vers elején és végén. A *Psalm* című versben – és ehhez, azt hiszem, elegendő egy felületes pillantást vetni a szövegre – az esetleges zenei szerkesztettséget a *niemand – senki* és a *nichts – semmi* szavak ismétlődése adja.

Ute Lempert<sup>458</sup> énekes előadásában meglátásom szerint olyannyira hangsúlyosak a *niemand* és a *nichts* szavak, hogy a vers szövegszerű elolvasásához képest a zenei adaptáció még azt az illúziót is kelti, hogy benne többször fordulnak elő a

---

<sup>457</sup> A *Tenebrae* c. vers intertextuális jellegéről, ellenzsoltár-formájáról, inverz citátumairól bővebben lásd többek között: OROSZ Magdolna, *Lux aeterna Tenebra. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan*, O. M., *Intertextualität der Textanalyse*, Wien, ÖGS/ISSSS, 1997.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, pp. 179–185.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, pp. 112–117.

<sup>458</sup> A *Psalm* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

<http://www.youtube.com/watch?v=9LFDQkWT0hI&feature=PlayList&p=513FEC8B13AF98EF&index=2>

fenti szavak, főként a *niemand*, mint magában az eredeti versben. Erről persze szó sincs, pusztán az téveszthet meg minket, hogy az énekelt szó itt is sokkal elnyújtottabban, hosszabb időtartammal jelenik meg a beszédben kiejtett / olvasott szóhoz képest. A vokális előadás olyan lassú, hogy a felvétel 3 perc 50 másodperces időtartama többszörösen meghaladja a vers prózában történő elszavalását – egy, az interneten is hozzáférhető felvételen Celan saját versét 1 perc 7 másodperc alatt szavalja el<sup>459</sup>.

Paul Celan textuális versében észrevenni véltem egyfajta patetikus, vallásos emelkedettséget, mely a zsoltárformára egyébként is jellemző – még akkor is, ha ez a zsoltár mintegy ironikusan, *senkít* és *semmit* emleget, *senkő*hez és *semmi*hez szól, illetve *nem szól*. Kevésbé van könyörgés jellege a valódi, bibliai zsoltárokhoz képest, ugyanakkor hangulata, atmoszférája nem is olyan komor és baljóslatú, mint Celan szintén zsoltárformában írott versének, a *Tenebrae*-nek. Ami azonban Ute Lemper vokális előadását és az azt kísérő vonósokat illeti, ezen interpretáció atmoszférája sokkal baljósabb, sokkal mélyebbről fakadó, mint a szövegé önmagában, zenei elementumok nélkül. A *niemand* és a *nichts*, mint hangsúlyos szemantikai összetevők, kiemelkednek az énekelt szövegből, ez pedig meglátásom szerint még reménytelenebbé, még kilátástalanabbá változtatja a megzenésített vers belső világát.

A vokális rész végére érve a hangszeres kíséret, a hegedű és a fúvósok nem fokozatosan, hanem hirtelen

---

<sup>459</sup> A Paul Celanról készült hangfelvételt, melyen elszavalja saját, *Psalm* című versét lásd:

<http://www.youtube.com/watch?v=W7cIOcJcZio>

némulnak el – a zsoldár nem mondatik / énekeltek végig, hanem egyik pillanatról a másikra véget ér, mintha elvágta volna, akár mintegy az éneklő-beszélő hangszálakat.

Akár az előző két zenésen interpretált vers esetében, további érdekessége a megzenésített feldolgozásnak, hogy míg Celan versének szövegéhez valószínűleg férfi beszélőt képzelünk el, addig a dalt énekesnő előadásában hallhatjuk. A szöveg maszkulin és feminin vonásai itt is kidomboríthatnak, azonban itt a női előadó által megszólaltatott zenés interpretáció atmoszférája nem *lírai*, melankolikusabb a csak szöveg formájában megszólaltatható textuális versnél – éppen ellenkezőleg, az elénekelt és hangszerek által kísért *zsoldár* baljósabban, borzalmasabb mélységekből tör elő a befogadó felé, mint csak és kizárólag maga a szöveg. Eszünkbe juthatnak a görög tragédiák siratóasszonyai is, akik hasonló mélységekből fakadó sirámokkal, sikolyokkal voltak képesek katarzist kiváltani a befogadóból. Az ének és a hangszerek mintha valami olyan őserőt, olyan többletet adnának az egyébként szemantikailag telített, költőileg is erős szöveghez, amely talán a nyelv előttről, a nyelven kívülről érkezik.

Valami vészjósló, valami megfogalmazhatatlan öltetet Ute Lemper előadásában, ami talán nem, vagy csupán részben van jelen Celan szövegében. Mint másutt a celani költészetben, úgy hat, itt is *Grauen* és *Schönheit*<sup>460</sup>, *borzalom* és

---

<sup>460</sup> Az Ingeborg Bachmann elgondolásait alapul vevő Bacsó Béla Celan azon magyarországi elemzője, aki a celani költészetet *Grauen* és *Schönheit*, *borzalom* és *szeplőség* szélsőségei közé, e két fogalom harcának terében helyezi el. Bővebben lásd:

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

*szépség* viaskodnak egymással. Hogy kettejük közül melyikük győz, az már tulajdonképpen a mindenkori befogadóra van bízva, aki kellő odafigyeléssel képes egymáshoz hangolni Nyman zenéjét, Lempert vokálját és Celan szövegét. A zenei interpretáció által teremtett atmoszféra vészjósló, melyben ott rejtőzik a *Grauen*, a borzalom, az iszonyat – ez az iszonyat azonban kétségtelenül alkalmat ad arra, hogy rajta keresztül megtaláljuk a mind a zenében, mind a költészetben jelenlévő *Schönheit*et, szépséget is. Hogy milyen arányban véljük fölfedezni őket Celan szövegében és a hozzá társuló, néhol örvénylő, őrületbe hajló zenében, az pedig alighanem ránk, befogadókra bízott nyitott kérdés.

Susan K. Langer<sup>461</sup> művészetelméleti elképzelése szerint a zene képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig valamiféle virtuális tér illúzióját is kelteni. A zene ez esetben nem más, mint egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan logika szerint épülnek fel, akárcsak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint például a harag, a szomorúság, vagy a gyengédség. A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – a zene és az emberi érzelmek – azonos logikával rendelkeznek, azonos elvek szerint alkotnak struktúrákat, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni, sőt, adott esetben generálni az emberi érzelmeket.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészet merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az

---

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, pp. 5–14.

<sup>461</sup> Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.



emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződik, zene és költészet egyszerre célozza meg a befogadót, miként a fent vizsgált megzenésített versadaptációk esetében is.

Ugyancsak Langer veti fel annak lehetőségét is, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem igazán számít a vokális szöveg irodalmisága, mélysége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Ez bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaznak bizonyul, azt azonban megítélésem szerint figyelembe kell vennünk, hogy a jelen megzenésített költemények esetében a zenei művek nem mások, mint már jóval előttük létezett, kanonizált irodalmi művek interpretációi – azaz a zeneszerző műve a költő eredetileg csak szövegi formában létező művéből indul ki, azt értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak nyelvi vagy csak zenei médium szólna meg –viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos Celan verseinek szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amelyet a megzenésített versek előadása képes a mindenkori befogadóra gyakorolni.

Költészet és zene külön-külön, önmagukban is olyan művészeti ágak, melyek meglehetősen mély hatást képesek gyakorolni az arra érzékeny befogadóra. Ám ha ötvöződnek, mint példának okáért Paul Celan e három, a recepció által egységesen magas irodalmi értékűnek tartott verse zenei interpretációinak esetében, úgy talán valami annál is nagyobb hatás várható, mintha csak a hangszeres zene vagy csak a

pusztán nyelvi versszöveg szólalna meg. Paul Celan, a XX. század egyik jelentős irodalmi alkotójának zeneileg is interpretált művei mindenképpen megérdemlik az elfogulatlan figyelmet, hiszen a szemantikailag amúgy is meglehetősen mély dimenziókat nyitó celani líra talán még mélyebb, még távolabbról megszólaló tartalmakat képes közvetíteni. Tudjuk jól, hogy korának eszmetörténeti háttéréből és személyesen átélt traumatikus történelmi tapasztalataiból kifolyólag Celan nem teljes mértékben hitt az emberi nyelv kifejező, stabil tartalmakat kommunikáló képességében, s egy új, a korábbinál teljesebb, új valóságokat generáló költői nyelv megalkotását tűzte ki célul. A zene, mint művészeti ág, nyilvánvalóan túlmutat az emberi nyelv médiumán – így a megzenésítés révén már valamilyen mértékben az alapjában véve nyelvi korlátok közé szorított költészet is képes kitörni e korlátok közül. Attól pedig, hogy a zenei interpretációk a félreolvasás veszélyét magukban rejtve esetlegesen a szöveg eredeti alaphangulatától eltérően értelmezik az adott költői művet, nem valószínű, hogy kárt okoznának neki – sokkal inkább kiszélesítik a befogadási és értelmezési lehetőségeket, teljesebbé téve azt a költészetet, mely önmagában is szinte felfoghatatlan szemantikai mélységeket képes megnyitni.

**A MAGYAR RECEPCIÓ MÉRFÖLDKÖVEI  
KRITIKAFÜZÉR A PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL  
MAGYAR NYELVTERÜLETEN MEGJELENT  
LEGFONTOSABB SZAKKÖNYVEKRŐL**

**1. A MEGFEJTHETETLEN SZAVAK NYOMÁBAN  
MEGKÉSETT MEGJEGYZÉSEK BACSÓ BÉLA *A  
SZÓ ÁRNYÉKA – PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL*  
CÍMŰ KÖNYVÉHEZ, A MAGYARORSZÁGI CELAN-  
RECEPCIÓ FONTOS MÉRFÖLDKÖVÉHEZ**

Bacsó Béla kismonográfiája<sup>462</sup> / esszé-tanulmánykötete (a könyv műfaji besorolása megítélésem szerint meglehetősen nehéz feladat) Paul Celan magyarországi kritikai recepciójának kétségtelenül egyik mérföldkő értékű állomása, melynek megállapításai még így, a megjelenéstől számított idestova két évtized távlatában sem avultak, avulhattak el. Írom ezt azért, mert 1996 óta a Celan-filológia meglehetősen nagy lépéseket tett előre, publikálatlan művek váltak elérhetővé, megszületett több kritikai kiadás, továbbá korábban ismeretlen életrajzi tények váltak ismertté, jórészt annak köszönhetően, hogy azóta Celan több ezer oldalnyi levelezését is kiadták.

A hermeneuta, filozófus-esztéta Bacsó Béla gyakorlatilag egyáltalán nem biográfiai alapon közelítette meg Paul Celan költészetét, ily módon pedig szinte csak és kizárólag a szövegekre, esetleg azok bizonyos fokú kritikai recepciójára hagyatkozva nem volt köteles figyelembe venni pusztán életrajzi tényeket, így szövegcentrikus elemzéseinek

---

<sup>462</sup> Hivatkozott kiadás: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996.

állítási sem válhattak, válhatnak könnyen megkérdőjelezhetővé. Természetesen a nemzetközi Celan-kutatásban is folyamatos, lezáratlan, ugyanakkor termékeny viták tárgyát képezi, hogy Celan versszövegeihez csak-életrajzi vagy csak-textuális alapon szabad-e közelíteniük az értelmezőknek, s a kutatók mindig is hajlamosak voltak átesni a ló egyik oldalára, afelől azonban nem lehet kétségünk, hogy végül is mind a két irányzatnak megvan, meglehet a létjogosultsága, még ha az arany középút talán üdvösebbnek is tűnne. Bacsó Béla könyve kétségtelenül inkább a szövegcentrikus Celan-olvasási hagyományhoz kapcsolódik, ám ezen belül képes volt időtálló eredményeket felmutatni a nemzetközi szakirodalom beható ismeretére támaszkodva.

Bacsó Béla nem is annyira irodalomtörténészként, sokkal inkább filozófusként közelít Paul Celan lírájához, olvasási stratégiája pedig ebben a tekintetben szoros rokonságot mutat Hans-Georg Gadamer és Jacques Derrida nevezetes Celan-értelmezéseivel (számos helyen hivatkozik is mindkettejükre). Értelmezéseggyüttese ugyancsak abból indul ki, hogy Celan enigmatikus költeményei filozófiai mélységű igazságokat fogalmazznak meg, és nem csupán a második világháború borzalmaira és a Holokauszt traumájára reflektálnak, átértékelve a művészetet és a költészetet, hanem gondolkodás- és eszmetörténeti szinten is olvashatóak, az európai filozófiai történetének számos jelentős alakjára is implicit vagy explicit utalásokat téve.

A kötet első fejezete, a *Művészet komor ég alatt* című tanulmány arra reflektál röviden és tömören, miként változott meg gyökeresen a második világháború és a Holokauszt utáni Európában a költészetről, s úgy általában a művészetéről való

gondolkodás, s hogy Adorno igencsak sokat vitatott, provokatív állítása, mely szerint Auschwitz után immár lehetetlenség verset írni, mennyire bizonyult igaznak, vagy éppenséggel tévesnek vagy csupán részben igaznak. Paul Celan háború utáni költészete, különösen az 1950-es évek végétől számított, kései költészete eminens példaként szolgált a művészet radikális átértékelésére és újraértelmezésére, s Bacsó Béla tanulmánya az általa létrehozott töredékes-enigmatikus-rétegzett, egyedülálló líranyelv működését többek között egy kései, a költő halála után publikált *Zeitgeböft* kötetből idézett *Dein Uhrengesicht* kezdetű versének példáján keresztül mutatja be.

A könyv második része, a *Vers és kéz* antropológiai kérdezőhorizontba helyezkedve vizsgálja Celan költészetét. Többek között a *Sprachgitter* kötetben található *Blume – Virág* című vers értelmezésén keresztül fókuszál a kéz motívumára, rámutatva arra a tényre, hogy a vers, a műalkotás létrehozatala egyedi, kézműves gesztus, s miként arra Heidegger, Gadamer, Böschenstein vagy Lévinas is utalnak számos helyen, a kéz egyúttal az alkotás, a teremtés antropológiai szimbóluma is, mely egyrészt megkülönbözteti az embert az állattól, kiemeli a természetből, másrészt teremtő ereje révén Istenhez hasonlatossá is teszi. A kéz persze egyszerre képes teremteni és rombolni, ez az antropológiai kettősség pedig a Holokauszt történelmi traumájának fényében ugyancsak Celan költészetének egyik alapvető szövegszervező elve.

A kötet harmadik fejezete nemes egyszerűséggel *A nyelv* címet viseli, és Paul Celan nyelvhez való viszonyát, a celani poézis nyelvfelfogását ecseteli tömören, mégis részletesen. Celan, a bukovinai születésű zsidó költő

anyanyelve a német volt, multikulturális identitása mellett számos szállal elidegeníthetetlenül kötődött a német irodalomhoz és kultúrához, a Holokauszt borzalmai révén azonban szimbolikusan kiűzetett, kivetett anyanyelvéből, ám mégis, a zsidóság ellen (német anyanyelvű emberek által) elkövetett bűnök ellenére is gyakorlatilag végig ezen a nyelven írt, így egyszerre vált költészete számára a német nyelv a száműzetés és a menedék helyévé. A háború történelmi traumája a művészetben, a költészetben amúgy is nyelvi szkepszist szült, a nyelv kifejezőképességében való hit alapjaiban rendült meg, Celan pedig, számos második világháború után alkotó európai költővel együtt radikálisan volt kénytelen átértékelni az emberi nyelvhez, azon belül is saját anyanyelvéhez való viszonyát, melynek eredménye megismételhetetlenül egyedi és meglehetősen nehezen dekódolható költészete lett.

A negyedik tematikus egység ugyancsak meglehetősen lényegre törően *A szó* címet kapta, s miként Bacsó Béla fogalmaz, arra világít rá, hogy a mindenkor olvasó számára Celan költészetének behatóbb ismerete nélkül is kitűnhet, hogy e talányos költészet érthetőségének alapját a szóhoz való viszony képezi. Bacsó szövege tárgyalja Celan és Oszip Mandelstam líraesztétikai elképzeléseinek szoros rokonságát, valamint a Celan költészetében fellelhető kabbalisztikus utalásokat a szó teremtő erejére, rávilágítva, mennyire radikálisan új, pusztán a szó szemantikai egységén alapuló poétikát hozott létre a költő. A szó Celan költészetében újra és újra megjelenő motívumát az *Atemkristall* versciklus *Wortaufschüttung* és *Ich kenne dich* kezdetű, egymást követő költeményeinek példáján keresztül mutatja be, támaszkodva

Gadamer nevezetes *Atemkristall*-kommentárjára, a *Wer bin ich und wer bist du?* című elemzésre is.

Az ötödik fejezet, a *Homályosság, obscuritas* a motivikai vizsgálatoktól kissé általánosabb szintre emelkedve Celan költészetének homályosságát, nehezen érthetőségét, hermetizmusát vizsgálja, kitérve arra is, miként jelennek meg a költő lírájában az ezt a bizarr, főként a kései pályaszakaszban már-már érthetetlen, de a hermeneutikai értelmezésnek és megértésnek bizonyos fokig ellenálló versszövegeket teremtő poétikát megindokoló metairodalmi utalások. A hermetikus versszöveg ugyanis, ha a külvilág dolgaira nem is, de önmagára, önnön textuális valóságára, a maga által teremtett szövegvilágra mindenképpen referál, ez az önreferencia pedig mindenképpen a celani versszövegek megértésének, vagy legalábbis a megértés lehetőségének egyik kulcsponjtja. Bacsó többek között olyan jeles Celan-értelmezőket hív segítségül a poétikai vizsgálódáshoz, mint Philippe Lacoue-Labarthe, Menninghaus, Derrida vagy éppenséggel Peter Szondi, Celan kortársa és barátja, s többek között a *Sprich auch du* kezdetű 1955-ös, a *Von Schwelle zu Schwelle* kötetből való verset elemezve mutatja be a mindenkori olvasónak a hermetikus poézis működésének módját és motivációit.

A kötet hatodik és hetedik fejezete mintegy függelékként csatlakoznak az első, egymással szoros dialógust folytató, oda-vissza utalásokkal ugyan ellátott, szerves egészet képező, de azért önálló tanulmányokként is jól olvasható tanulmányokhoz. A hatodik fejezet, *Az iszonyat nyelve és a költészet* című esszé Celan jól ismert, a Georg Büchner-díj átvételének alkalmából írott és felolvasott előadását, a *Meridiánt* kísérli meg költői önértelmezésként olvasni. Celan

ugyan meglehetősen kevés prózai művet, esszét hagyott hátra, ám ezekből igen határozott és jól körvonalazható líraesztétikai elképzelések olvashatók ki, e líraelméletnek pedig kétségkívül a *Meridián* a legkardinálisabb foglalatja. Bacsó feltárja a beszéd bonyolult intertextuális allúziórendszerét, hiszen a *Meridián* alapvetően a fiatalon elhunyt, ám úttörő romantikus német szerző, Georg Büchner mindössze négy fennmaradt művében implicit módon megfogalmazott művészetszemléletre épül, ám szem előtt tartja azt is, hogy jóval túlmutat a pusztán intertextuális utalásokon, megfogalmazva Celan saját, egyéni művészetelméletét és líraesztétikáját is, mely ugyan sok szempontból rokonítható Büchnerével, ám mégis más időben, más eszmetörténeti kontextusban született.

A hetedik, utolsó írás egy meglehetősen rövid, tömör esszé, melynek címe egyszerűen *Paul Celan egy verséről*. A rövid szöveg az *Atemkristall* ciklus tizedik, *Mit erdwärts gesungenen Masten* kezdetű versét teszi vizsgálódása tárgyává, Hans-Georg Gadamer nyomdokain járva sorról sorra, szóról szóra értelmezi a mindössze hat rövid sorból álló költeményt, feltárva a benne játékba hozott szavak grammatikai-szemantikai többértelműségét, s az alapvetően a Holokauszt feldolgozhatatlan traumája utáni eszmetörténeti összeomlásról, az ember elidegeníthetetlen, örök bűnösségéről, illetve az ezen és mindenén túli költői kiállásról, tanúságtételről (*Zeugnis*) tudósító verset elhelyezi az életmű tágabb kontextusában is, s részint a nemzetközi szakirodalomra támaszkodva kimutatja, hogy mindenén túli és mindennel szemben a *tanúskodás*, *tanúságtétel* a celani költészet egyik leglényegesebb eleme.



Bacsó Béla rövid Celan-könyve sokkal többet, lényegesebbet tartalmaz annál, mint amire rövid terjedelméből első olvasásra következtethetnénk. Kardinális tájékozódási pontokat jelöl ki Paul Celan költészetének olvasásához, olvashatóságához, a maga idejében pedig teljesen átértékelte az egyébként viszonylag már akkoriban is kiterjedt magyarországi Celan-recepciót. A kötetnek vitathatatlan erénye, hogy – mintegy hasonló módon Paul Celan költészetéhez – a lehető legkevesebb szóval mond el tárgyról a lehető legtöbbet. Helyenként esszéizáló regiszttert enged meg magának, teret nyújtva az értelmező vállalt, s minden bizonnyal az interpretációból kiiktathatatlan szubjektivizmusának, ám ugyanakkor szép számmal hivatkozik is a nemzetközi szakirodalomra, mind Paul Celan kritikai recepciója, mind pedig az európai (főként német és német-zsidó) filozófia, gondolkodástörténet kapcsán. Viszonylag kevés versszöveget idéz, ám ezeket oly módon válogatja meg, hogy rajtuk keresztül Paul Celan költői életművére, poézisára és poétikájára vonatkozóan többé-kevésbé egyetemes érvényű állításokat képes tenni. A motívumközpontú vizsgálódásoknál és a szorosan szövegközeli olvasatoknál látszólag redukálja tárgyát, ám ezen finoman árnyalt redukció valójában az egyszeri és megismételhetetlen lírai életmű egészét is láttatja velünk részletein keresztül a maga nagy összefüggéseiben. Biográfiai tények helyett elsősorban a szövegekre és azok lehetséges textuális-intertextuális összefüggésrendszereire helyezi a hangsúlyt, a szöveg primátusának hermeneutikai alaptételéből kiindulva, és megítélésem szerint helyes, egészséges arányban vegyíti egymással az irodalomtörténeti és a filozófiai-esztétikai

kérdőhorizontot. Celan ugyanis azon európai költők egyike, aki egy történelmi trauma árnyékában radikálisan újszerű líranyelvet létrehozva a lehető legtöbb mindent sűrített bele legtöbbször viszonylag kevés szóból álló, főként kései, már-már kibogozhatatlan utalásrendszerekkel átszőtt verseibe, líranyelvi teljesítménye által pedig olykor elmosódni látszik a határ irodalom és filozófia között. *A szó árnyéka* többek között azt is bebizonyítja a mindenkori olvasónak, hogy bár Celan versei valóban nehezen adják meg magukat az értelmezésnek, amennyiben kellő alázattal és elmélyültséggel fordulunk feléjük, mégiscsak megérthetünk belőlük valamit a szó hermeneutikai értelmében, hermetizmusuk pedig nem annyira megszünteti, mint inkább kitágítja az értelmezés lehetőségeit. Pusztán rajtunk, olvasókon múlik, meghalljuk-e Celan költészetének első olvasásra megfejthetetlennek ható szavait, s ha igen, képesek vagyunk-e metaforikus párbeszédet kezdeményezve a megfelelő kérdést intézni feléjük? Bacsó Béla kétségtelenül azon magyar Celan-értelmezők egyike, akiknek mindez, ha szükségszerűen töredékesen is, de mindenképpen sikerült.

## **2. A HATÁROK ÁTLÉPÉSE ÉS ÁTÉRTÉKELÉSE BEKEZDÉSEK KISS NOÉMI CELAN- MONOGRÁFIÁJÁRÓL**

Kiss Noémi *Határbelyezetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója* című<sup>463</sup>, eredetileg doktori értekezésként megvédett monográfiája a magyarországi Celan-recepció egyik igen

---

<sup>463</sup> Hivatkozott kiadás: KISS Noémi, *Határbelyezetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

fontos, könyv formátumú mérföldköve, mely nem csupán a szerző líráját vizsgálja, de igen nagymértékben foglalkozik Celan magyarországi – elsősorban műfordítói, másodsorban kritikai – recepciójával, illetve fordíthatóságának és / vagy fordíthatatlanságának kérdéseivel és ellentmondásaival.

Az alapvetően összehasonlító irodalomtudományi kérdezőhorizontba helyezkedve vizsgálódó monográfia először különböző nézőpontokból próbál *közéltetni* Paul Celanhoz, a szerzőhöz és a biográfiai személyhez, rávilágítva a szerző bukovinai születéséből fakadó meglehetősen összetett, multikulturális identitására, melyen belül a Holokauszt traumájából kifolyólag főként a német és a zsidó identitás között képződött feloldhatatlan ellentmondás. E komplex, multikulturális identitás, a több hagyományban való párhuzamos benne állás pedig szükségszerűen magával vonhatja azt is, hogy más célnyelvi kultúrákban a celani költészet befogadása, egyáltalán befogadhatósága ugyancsak meglehetősen ellentmondásos kérdés, ingoványos talaj.

Az *Exkursus* címet viselő fejezetben Kiss Noémi a celani költészet és annak más célnyelvi kultúrában való recepciója különböző fordításelméletek felől való olvashatóságáról értekezik, majd a következő tanulmány, *A befejezetlen fordítás* immár egészen konkrétan tér rá a fordíthatóság kérdésére a magyarul röviden *Csanargónóta* címmel ellátott, helyenként a nonszenszköltészetbe hajló, épp ezért a szó tradicionális értelmében szinte *fordíthatatlan* Celanvers kapcsán, Oravec Imre és Marno János magyar átültetéseit, azok érvényességét vagy érvénytelenségét vizsgálva.

A Celan „*konkrétan*” című fejezet a *Hubediblu* című Celan-vers elemzésén keresztül igyekszik megragadni a szerző poétikájának bizonyos sajátosságait és ismételten a fordíthatóság / fordíthatatlanság kérdését és egyáltalában *miértjét*, egyenes utat nyitva a *Hermetizmus és irónia* című hosszabb tanulmánynak, mely e két retorikai alakzat definiálását és Celan költészetében való jelenlétük kimutatását és vizsgálatát tűzi ki célul, valamint megkísérli rokonítani a celani poézist hasonló történelmi traumát átélt és megverselő magyar szerzők, például kézenfekvő módon Radnóti vagy Pilinszky költészetével.

A kötet második nagyobb tematikus egysége *A befogadás nyelvi különbségei* címet viseli, s a továbbiakban ez tagozódik kisebb, önálló tanulmányokként is olvasható, eredetileg azokként is íródott fejezetekre. Kiss Noémi először részletesen, fokozatosan feltárja Paul Celan költészetének magyar fogadtatását a kronológia mentén haladva, mind irodalomkritikai, mind műfordítási téren, mind pedig a hatástörténet szintjén, azaz rávilágítva arra, hogy miként épültek be a celani poétika egyes elemei olyan jelentős magyar költők életművébe, mint például Nemes Nagy Ágnes vagy Pilinszky, s nem csak azon szerzőkről beszélhetünk, akik maguk is fordították Celant. A kötet ezek után tér rá arra a speciális irodalomtörténeti helyzetre, melyet Celan kétségtelenül elfoglalt az európai líra történetében – erről szól a monográfia címadó, *Határhelyzetek* című tanulmánya, mely egyébiránt igen konkrét fordításkritikai következtetéseket is levon a magyar fogadtatás / érthetőség töredékessége kapcsán Lator László, Marno János vagy Oravecz Imre, a Celant fordító legfontosabb kortárs magyar költő Celan-átültetései

kapcsán. A kötet utolsó alfejezete ennél még sokkal konkrétabb példaként emeli ki és hasonlítja össze Celan *Tenebrae* című versének négy magyar fordítását, Lator László, Oravecz Imre, Marno János és Schein Gábor teljesen változó mértékben szöveghű átültetéseit, állást foglalva amellet a fordításelméleti megállapítás mellett is, hogy a fordítás, és az irodalmi szövegek szépirodalmi igényű műfordítását is kétségtelenül ide kell sorolnunk, egy forrásnyelvi szövegnek szükségképpen diszkurzív értelmezését kell, hogy adja. Éppen ezért nem létezik, nem létezhet olyan, hogy egy adott forrásnyelvi irodalmi szöveg minden kétséget kizáróan szabatos és hiteles célnyelvi fordítása, egy adott mű vagy életmű értelmezhetősége és integrálhatósága a célnyelv kultúrájába pedig nagymértékben az adott fordítón és fordításon múlik, adott esetben időről időre szükségessé téve az újrafordítást.

A könyv Paul Celan magyar műfordítói és irodalomkritikai recepciójának (2003-ban a teljességre törekvő) terjedelmes bibliográfiájával zárul, mely remekül mutatja a szerző és recepciójának magyar irodalomra és irodalomtudományi gondolkodásra gyakorolt vitathataltanul nagy hatását, s csak ezt követi az értekezés megírásához felhasznált művek bibliográfiája.

Kiss Noémi doktori értekezésésként megvédett könyve úgy vélem, a maga hibáival és korlátaival együtt is a magyarországi Celan-recepció kiemelkedően fontos állomása. Hibaként róható fel példának okáért, hogy a szerző talán nem találta el megfelelően az arányokat. Míg az értekezés alcíme azt sejteti, hogy *Paul Celan költészete és magyar recepciója* nagyjából egyenlő mértékben képezik a kötet vizsgálódásainak tárgyát,

az a benyomásom, hogy Celan költészetéről, annak milyenségéről, költői teljesítménye poétikai-retorikai-stilisztikai sajátosságairól egyharmad, míg a magyarországi recepcióról, elsősorban a magyar irodalomra gyakorolt hatástörténetről és a magyar fordítások keletkezésének történetéről és fordításkritikai megítéléséről, megítélhetőségéről körülbelül kétharmad arányban szól a munka. Korántsem szakmai, sokkal inkább pusztán szerkesztéstechnikai kérdés továbbá, hogy bár a kötet különböző fejezetei vállaltan különálló tanulmányokként olvashatók és akként is íródtak, monografikus igényű szakmunkává komponálva nem minden esetben illeszkednek egymáshoz szervesen. Sok helyen hiányoznak az előre- és visszautalások, összekötő részek, melyekkel egészen egyszerűen és gyorsan ki lehetett volna egészíteni az egyes fejezeteket, ily módon pedig sokkal inkább egy szerves egészzé összeálló monográfia, semmint egy félig-meddig töredékes tematikus tanulmánykötet benyomását kelthette volna a mű. Vitathatatlan érdeme ugyanakkor a kötetnek, hogy bár vizsgálódása tárgyául Paul Celan költészetét és magyar recepcióját jelöli meg, a fordításkritikai-fordításelméleti fejezetek, fejtegetések jóval túllépnek a celani költészet fordíthatóságának és magyar befogadásának, befogadhatóságának kérdésein, és sokkal általánosabb, nyilván nem csupán Celan lírájára érvényes teoretikus következtetésekre jutnak a kultúrák közötti átlépés lehetőségei, a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg viszonya, a fordítás és értelmezés, valamint a fordíthatóság és fordíthatatlanság kérdésköre kapcsán. A kötetben tematizált *határbhelyzetek* kapcsán bizonyos pontokon Celan költészete

kiindulási pontként, orvosi lóként szolgál az általánosabb érvényű teoretikus vizsgálódásokhoz, e vizsgálódások pedig felettébb produktívnak bizonyultak a hazai irodalom- és fordításelméleti diskurzus szempontjából is, túl egy bizonyos külföldi szerző magyar recepcióján.

Kiss Noémi könyve éppen ezért nem csupán pusztán *irodalomtörténeti* szempontok alapján fontos munka, hanem megjelenésének idején a hazai Celan-recepció egyik jelentős állomásaként funkcionálva, ám az egyetlen szerző életműve és recepciója vizsgálatának keretein túllépve a 2000-es évek magyar irodalom- és fordításelméleti szakirodalmát is igen produktív kérdésfelvetésekkel gyarapította.

### **3. TANULMÁNYMOZAIK A SÉRÜLT ÉLET POÉTIKÁJÁRÓL**

#### **MEGJEGYZÉSEK BARTÓK IMRE PAUL CELAN- TANULMÁNYKÖTETÉRŐL**

Bartók Imre kötete<sup>464</sup> fontos állomás a magyarországi Celan-recepció történetében, hiszen a az egyik legfontosabb könyvnyi terjedelmű, magyar nyelven publikált elemző munka, mely Paul Celan költői életművével foglalkozik. Ez volt legalábbis az aktuális helyzet a könyv megjelenésének évében, 2009-ben.

A könyv tíz, különböző aspektusokból kiinduló tanulmány monográfiaszerű tanulmánykötetté összeálló gyűjteménye, mely az irodalomtudományi megközelítés mellett a filozófia és az esztétika felől is igyekszik megvizsgálni

---

<sup>464</sup> Hivatkozott kiadás: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

Celan költészetét, így a kötet maga nem csupán irodalomtudományi munkának, de inkább interdiszciplináris vállalkozásnak tekinthető.

A könyv első tanulmánya a negatív teológia, Isten hiánya és / vagy megnevezhetetlensége szempontjából vizsgálja Celan néhány versét. Ezután nyelv és fény viszonyát vizsgálja a szöveg a celani poétikán belül, majd a következő fejezetben áttér a passzivitás, az emberi sors tűrésének és elszenvedésének motívumára. A könyv negyedik, *Idő és dátum* címet viselő tanulmánya Celan verseinek keltezetttségével, lehetséges térbeli és időbeli referenciapontjaival foglalkozik, hasonlóan Derrida *Schibboleth* című paradigmatis Celan-értelmezéséhez. Az ötödik fejezet az egyedül *állás*, azaz a tanúsítás motívumával foglalkozik, rámutatva, hogy Paul Celan bizonyos versei önálló valóságokat alkotnak, és mintegy a művészet végső menedékeként, önmagukban *állnak*. A kötet hatodik tanulmánya, mely szerint *jel vagyunk*, az emberi élet jel- és jelenlétszerűségével foglalkozik Celan líráján belül, keresve azokat a motívumokat, melyek szerint az emberi létezés nem öncélú és jelentésnélküli, hanem valamiféle cél, jelentés keresendő mögötte. A hetedik, *Közelség* című fejezet Isten és ember kapcsolatával, Isten lehetséges közelségével és embertől való távolságával foglalkozik, ismételten bevonva Celan költészetének elemzésébe a teológiai nézőpontot. A nyolcadik, *Szótoják* címet viselő fejezet a szó motívumát vizsgálja, eljutva a következtetésig, hogy Celan költészetének, főleg kései verseinek alapegysége a *szó*, mely azonban már nem a külső valóságra, hanem inkább önmagára referál. A kilencedik fejezet az alvilágba való alászállás motívumát kutatja, illetve Celan egyes, Orpheusz mítoszát megidéző



verseit elemzi. A tizedik, a kötetet lezáró tanulmány a *Tanulj* címet viseli, s a Celan költészetében végig ott rejtőző trauma és pesszimizmus ellenére bizonyos versekből optimizmust vél kiolvasni.

Összességében úgy vélem, a tanulmánykötet fő erénye, hogy a lehető legtöbb nézőpontból igyekszik elemezni Celan költészetét. Habár nyilván nem törekedhet a teljességre, az életmű legfontosabb verseit, versrészleteit megkísérli elemezni és valamilyen tágabb poétikai kontextusban elhelyezni. A 2009-es év előtt megjelent Celan-monográfiák valamilyen specifikus szempontból közelítették meg a költő líráját, Bartók Imre azonban az egyes önálló fejezetekben a több nézőpontot összehangoló és egymás mellett létezni hagyó megközelítésre törekedett. További fontos erénye a kötetnek, mint az a bevezetőben már említésre került, hogy nem csupán a vizsgálódási pontokat illetően nem kötelezte el magát egyértelműen, de még a különböző bölcsészettudományok szempontjából is interdiszciplináris: egyszerre kísérli meg filozófiai, esztétikai és irodalomtudományi kérdezőhorizontból elemezni az életművet, ami mindenképpen gazdagítja és produktívabbá teszi az egyes értelmezéseket.

A magyarországi Celan-recepció igen fontos, az életmű olvasásának lehetőségeit tág és egyéni szempontokkal gyarapító állomásaként *A sérült élet poétikája* példaként szolgálhat a jövő magyar nyelven publikáló értelmezői számára is, a számos nézőpont ötvözésével lefektetve a kétezer, illetve immár a kétezer-tízes évek magyarországi Celan-recepciójának bizonyos módszertani alapjait.

## PAUL CELAN ÉLETRAJZA

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó család egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Csernovitzban, mely előbb az éppem akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Romániához, végül a Szovjetunióhoz tartozott. Már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke gyakoroltak rá nagy hatást. 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 Csernowitzi Egyetemen neolatin filológiát tanult, nyelvteljesége igen korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tífuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek egy koncentrációs táborban. A második világháború során Celan maga is megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie a Holokausztot.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, Csernovitz pedig a Szovjetunióhoz került, a fiatal Paul Antschel 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 borzalmi ellenére.

Nevét először Paul Aurel-re, majd romános helyesítással Ancel-re, végül ennek anagrammájaként Celanra változtatta, ezen a néven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként dolgozott egy könyvkiadónál, 1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett. 1952-ben Celan feleségül vette Gisèle Lestrange grafikusművészt, aki nem volt zsidó, éppen ellenkezőleg, francia arisztokrata családból származott, szülei pedig kifejezetten elleneztek az emigráns költővel való házasságát. 1951-ben ismerkedtek meg Párizsban, Celan pedig a következő 19 évben több, mint 700 levelet írt feleségéhez. Levelezésük Paul Celan fia, Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is napvilágot látott. Celan levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is, akivel közös költői levelezésük 1997-ben került kiadásra. Felesége arról is tudott, hogy Celannak viszonya volt a költőnővel, ám ezt idővel 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 restriktiókat, amelyek zsidó identitásukból kifolyólag

érintették őket, illetve azt a történelmi nyomást, melyet a Holokauszt maga jelképezett. Amikor Celan megkapta a Bréma város díját a német irodalomért, a következőképpen nyilatkozott:

*„Csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenében is. Am meg kellett tapasztalnia saját képtelenségét a válaszadásra a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötétségén keresztül. De mindennek ellenére túlélte.”<sup>465</sup>*

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 valóban lefordította Yvan Goll néhány versét franciáról németre, saját verseiben azonban nyoma sem volt plágiumnak, ennek ellenére még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak. Ezen kívül olyan szerzőket fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. 1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt aktív tagja volt, és a

---

<sup>465</sup> Celan Brémai beszédét magyarul lásd: Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hazaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

háború után pár évig még tiltólistán szerepelt. Többszöri találkozás után Heidegger így nyilatkozott róla: „*Celan beteg. Reménytelenül.*”, és erősen vitatható náci múltjéért nyíltan sosem kért bocsánatot. A két szerző ennek ellenére végig kölcsönös megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celanra nagy hatást gyakoroltak Heidegger filozófiai munkái, s egyik találkozásuk 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 súlyos depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt pár rövidebb verset. A Holokausztot sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. 1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „*Indulj, Paul!*”. Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-ban, tizenhat évvel a halála után került kiadásra.

Halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott vele Európa és Amerika szerte, verseit számtalan nyelvre lefordították, az eddig publikált róla szóló, többek között angolul, németül, franciául (de akár spanyolul, olaszul, magyarul, oroszul, stb.) megjelent monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok száma több ezerre tehető, s máig a XX. század egyik legjelentősebb költőjeként tartják számon.

## ON PAUL CELAN'S POETRY IN GENERAL

Paul Celan, originally named Paul Antschel, the German-speaking Jewish poet from Bukovina was evidently one of the most prominent figures of the post-war European literature. Although he is frequently called the poet of the Holocaust, many literary historians agree that apart from his well-known poem entitled *Deathfugue* (*Todesfuge*) and his early, by and large understandable poetry, his late and much more mature, clearer poetry is more interesting for literary studies.

According to Jacques Derrida Celan was one of the most important poets of the 20<sup>th</sup> century, because all of his poems were *dated*; i. e., they were in a sense separated from the dimension of time and place, reaching some artistic eternity (Derrida 1986: 46). Furthermore, the hermetic and mysterious poetry that Paul Celan wrote mainly after 1960, as it is also mentioned by one of the most prominent Hungarian translators of Celan László Lator, Celan's poetry was completely appropriate for the ways of analysis of the new trends in literary scholarship spreading in the 1960-70s, such as Deconstruction, Hermeneutics or Discourse Analysis. Although Lator appreciates Celan's literary importance, but it may seem that he also sees Celan's poetry too theoretical as for his concepts about language and the expressibility or the lack of expressibility via language (Lator 1980: 94).

According to Imre Oravecz, another Hungarian poet and literary critic who also translated some poems by Celan into Hungarian, Celan's poetic reality is not based on experience, and it can be grasped only from a philosophical perspective.

Oravec defines Celan's poetic language as a 'meta-language', a language about language, poetry about poetry itself (Oravec: 1970: 292).

I myself believe that Celan's literary importance is constituted by the fact that he managed to create a kind of poetry that did not exist before, although certainly he, just like other authors in literary history, had his predecessors and sources; that is, his poetry is not completely original, but completely original poetry, due to the continuity in literary history simply does not exist.

Celan's late poetry – speaking about the volumes and poems published after his volume of poetry entitled *Atemwende – Breathturn* is mainly constituted by short, hermetic, hardly decidable poems containing several intertextual and cultural references. The system of references and the recurrent, but difficultly interpretable motifs of this poetry create a poetic world within each poems in which the meanings in the traditional sense may overlap, or even contradict each other, and the concept of 'meaning' in the traditional sense may even disappear in certain poems, making the interpretation difficult or even impossible.

Although, as mentioned above, Celan, due to his strong Jewish identity and his controversial relationship to the Jewish religion and traditions, is considered one of the most important poet of the Holocaust, according to the point of view of most of the analyses about his work it is not only to be considered a poetic lifework about the tragedy of the Jewish people, and his poetry has a much stronger character that derives from deeper, from more abstract lyrical and spiritual depths, giving a more universal message and a sense

out of certain contexts to this kind of poetry. As Hungarian Celan-scholar Béla Bacsó states it at several places in his monograph, Celan's poems cannot be evidently included in some category of literary history or theory – the poems has their own world enclosed into themselves, and this world is really hard to be discovered by the readers (Bacsó 1996).

Although in his early poems Celan uses many poetic images and easily decidable references (e. g., in the volumes entitled *Mohn und Gedächtnis – Poppy and Memory*, *Von Schwelle zu Schwelle – From Threshold to Threshold*, *Der Sand aus der Urnen – Sand from the Urns*, *Sprachgitter – Speech Grills*), around the end of the author's life, in the 1950-60s the extension of his poem decreased, their contextualising elements gradually faded away, and only the nucleus of the poems remained for the reader. In his early poems Celan knowingly and deliberately made poetic confessions about the Holocaust, the controversies of Jewish, the horrors of the Second World War and the social-spiritual breakdown after the war. It is testified by his probably best known poem entitled *Todesfuge – Fugue of Death* that would be hard not to symbolically interpret as a poem about the horror's in Hitler's Germany. However, as Celan's poetry made headway, concreteness and easy interpretability gradually disappeared from his works. Undoubtedly, *Todesfuge* is one of the most significant poems of the 20<sup>th</sup> century written in German; however, the later products of Celan's poetry from which metaphors and lyrical material nearly vanish may be much more interesting for literary analyses.

Postmodern trends of literary studies like Deconstruction, Discourse Analysis and Hermeneutics became widespread



around the date of Celan's death in 1970. Although Celan himself is not or only partly to be considered a *post-modern* author, it is doubtless that Deconstruction, the most known literary trend that nearly or completely ignores the context of a literary work – rather concentrating on internal structures of the text itself – proved to be the best one for the posterior analysis of Celan's (mainly late) poetic works.

One of the key terms of Deconstruction is the ignorance of context, the existence of the text as an independent entity, the other is the instability of meaning, including its permanent re-explainability. If we only examine a few poems of Celan's shorter, fairly late works, we can easily see that they are in fact enclosed structures, poems enclosed into themselves. By poems enclosed into themselves I mean that under one certain layer of meaning of a given poem there is always another, and this way these enigmatic, bizarre poems that most of the times possibly generate associations in the sensitive readers, creating another text, another poetic world, another system of associations within themselves, even up to infinity.

The lean and hermetic minimalism and the semantic depths of Celan's late poetry may highlight the fact that in certain cases the number of possible readings can be very high, even infinite. If we have a glance at, for example, one of Celan's emblematic poems entitled *Unlesbarkeit – Illegible*, we may see that the same poem can be interpreted as a poem of the Holocaust, a decadent poem criticizing the given age, a philosophical poem about the aspects of life, etc., and in many cases, Celan's poems can also be seen as meta-poetic works, poetry about poetry.

## JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

ILLEGIBLE this  
world. Everything doubled.

Staunch clocks  
confirm the split hours,  
hoarsely.

You, clamped in your depths,  
climb out of yourself  
for ever.

## THE ORIGINAL GERMAN TEXT OF THE POEM:

UNLESBARKEIT dieser  
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren  
geben der Spaltstunde recht,  
heiser.

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

If the world is *illegible*, then the poem itself is also practically illegible – at least in the sense that in vain we *read* the poem, we cannot be certain about the whole sense of the small signs

constituting the poems. If the text is, according to the Deconstructionist view, amorf, then practically the poem is able to create new poems within itself – as many new poems as many times we read or re-read, re-think, re-interpret the same text, deconstructing it, dividing it into small elements, then mentally reconstructing it. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, in a world spiritually destroyed, in Europe after the Second World War – but even ignoring the context of time and space, considering the general loss of human ideas and the finite character of obtainable knowledge – poetry does not want to *teach* (docere) anything to people any longer, it does not want to didactically tell what it exactly *means*. Poems rather offer possibilities to the reader for thinking about, creating further poems concealed within themselves, for the continuous revision and re-thinking of everything in the world. In my opinion, it is one of the key points of Paul Celan's poetry, at least as for his semantically deep, short, hermetic late poems. Hermetism and semantic depth can be seen as the poetic embossments of this poetry. Can an artwork have a more universal value if it intends to tell the *untellable* out of the context of time and space, enclosed into itself, creating a poetic world independent of reality? The celanian poetry locks a poem within the poem, but there is another layer under every single poems, giving possibility for permanent re-thinking and re-interpretation of the same texts, granting intellectual and aesthetic experiences to the sensitive reader that was succeeded by few European poets in the 20<sup>th</sup> century. The weight of the poem is constituted by the fact that its meaning is not stable, it is not fastened to something or somebody – partly in accordance with Deconstruction, but

in fact independently of this given theoretical approach, the poems secede from the author, the age, the culture and the space. It becomes an independent whole withdrawing to its own existence, becoming complete within its own hermetic textual reality within which the sensitive reading is able to generate newer and newer poems, exploring more and more possible semantic layers. It is true that the universal character of these poems appears in abstract and complex form, and the understanding of the texts may require increased attention and sensibility, but if the poem enclosed into itself is finally able to open up to the reader via the reading process, then the semantic richness of the layers opening up, the productivity of the re-interpretable character of the poems is effectively infinite. Celan's short late poems can constitute the nucleus, the starting point of a potential mental textual universe the existence of which is maybe a prominent cornerstone of modern European poetry.

Due to the multi-layered character of Celan's poetry and the hermetism of his poems, however, the translatability of Celan's poetry – unfortunately – becomes questionable, at least up to a certain degree. The question whether or not these complex poems originally written in German can be translated into any other language successfully becomes important and justifiable.

Certainly, as every other poem, Celan's poems can be transliterated from the source language into a given target language in a certain form, as it is discussed by Noémi Kiss in her doctoral dissertation as for the comparison of the different Hungarian translations of Celan's fairly well-known poem *Tenebrae* (Kiss 2003). The problem is rather the fact that

in the case of hermetic, enclosed poems, the given translation nearly automatically becomes a certain reading of the translated poem in the given target language – that is, we do not only speak about simple transliteration in the traditional sense. In this case, if a translation is at the same time a reading, an interpretation of a source-language text, the question arises whether the reproduced, translated poem is able to transmit the same poetic power as the original one, however strong, faithful and aesthetic a translation it may be. Although I do not want to go into details about the Hungarian philological reception of Paul Celan and the translation history of his poems into Hungarian, since the author of the present essay is Hungarian, it may be mentioned that examining some of Celan's poem if they exist in several Hungarian translations, it can be concluded that there can be significant differences between them. The translators do not only translate, but necessarily *interpret* the poetic text in their own native language, and in the case of such a complex, multi-layered poetry the interpretation, the result of the translation process is not always the same. The question is whether the poems enclosed into themselves can be transliterated from one language into another, or the translated poem is already another, partly independent text creating new layers of meaning within the original one, making further readings, mental re-thinking and re-writing possible. Is it language-specific that the poetry of a prominent poet can be transposed to the reader with another native language without or with minimal loss, creating an infinite, or at least nearly infinite textual universe of potential mentally re-formed poems? In my opinion, if I consider the philological

facts available in my native language, Hungarian as for the translation of Paul Celan's poetry, Celan's poems considered significant or less significant exist in several good translations by prominent Hungarian poets (László Lator, Gábor Schein, Imre Oravecz, etc., just to mention a few of them), and for the Hungarian-speaking reader the answer of the question asked above is that this lyrically enclosed character of the poem, this hermetism and productive re-interpretability that can be considered on of the cornerstone of Celan's poetry can be mediated between the given languages to a certain degree. Celan's poems enclosed into themselves are not completely lost in translation, but they evidently change, in a way as they are changing via reading.

And if the poem enclosed into themselves can be treated as a universal notion, it is independent of the context of time and space, even of the linguistic context. That is, it can be re-created, becoming more universal, and it can be mediated between different cultures.

However, I do not think that what seems to be valid in a German-Hungarian context is necessarily universally valid in a German-English relationship. The main aim of the present study is to examine John Felstiner's English translations of Paul Celan's poem. But before I start examining the concrete English translations, I think that mentioning one thing may also bring us closer to the understanding of the problems deriving from the translation and translatability of Celan's hermetic poetry – and this is the poet's concept about the entity that makes it possible for poems to write – *language*.

## WORKS CITED

Bacsó, Béla (1996): *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről.*  
Pécs: Jelenkor.

Celan, Paul (1967): *Atemwende.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2001): *Selected Poems and Prose of Paul Celan*  
London and New York: . W. W. Norton Company Ltd.  
Translated by John Felstiner.

Derrida, Jacques (1986): *Schibboleth. Für Paul Celan.* Edition Passagen.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyezetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója.* Budapest: Anonymus.

Lator, László (1980): *Paul Celan.* In Új Írás 1980/10. 94.

Oravecz, Imre (1970): *Celan versvilága.* In Nagyvilág, 1970/2.  
292.

## LANGUAGE ENCLOSED IN SPEECH-GRILLS – PAUL CELAN’S RELATIONSHIP TO LANGUAGE

It may sound as a commonplace for certain literary scholars that Paul Celan’s view of language is dual, i. e., controversial – on the one hand, the poet undertakes the task to destroy language in the traditional sense, since it is not appropriate for gaining and communicating knowledge, information, emotions in the form in which it was thought by men earlier; on the other hand, his aim is to create a new kind of language that will become capable of everything that we expect of it.

According to Hungarian literary scholar Mihály Szegedy-Maszák Celan’s main aim is to destroy the traditional principles of linguistic edition, and he considers traditional language use a veil that must be torn apart (Szegedy-Maszák 1998). The Holocaust may have contributed to the fact that many writers concluded that language that had been in use up to then simply became invalid. Many artworks created after the Second World War connected the notion of the so-called *furor poeticus* (‘poetic fury’) to the linguistic disorder, creating the poetics of silence.

That is, the *furor poeticus*, the poet’s fury manifesting itself in the language destroys the traditional linguistic structures, departing in the direction of silence – it is demonstrated by Celan’s late poetry by their hermetism and shortness, they hardly exist, everything that was superfluous was exiled from them, burnt out of them.



Noémi Kiss in her doctoral dissertation among others refers to the well-known Hungarian literary historians Ernő Kulcsár Szabó and Lóránt Kabdebó, stating that due to the spiritual crisis after the Holocaust the human factors are left out of the formation of meanings (Kiss 2003: 120). In one of his articles Lóránt Kabdebó claims in the language of late modern European poetry tragedy and irony appear in parallel, using the term *tragic joy*; that is, Paul Celan's poetic language is not without antecedents in the European literature (Kabdebó 1997: 188-212). According to Ernő Kulcsár Szabó the recognition of the fact that language can be both tragic and ironic at the same time may be linked to historical tragedies like the Holocaust in Celan's case – therefore, the loss of the belief in language and the change of paradigms in literature are induced by history, by human factors, not some external, aim-like progress (Kulcsár Szabó 1998: 69).

It is also Noémi Kiss who reveals in another research paper that Celan's late poems, in fact, cease the notion of narration and offer a chance to the reader to return to a more ancient form of art that also manifests itself in language; at the same time, the possibility and the difficulty of expression cease to exist in parallel – that is, the poem does not explicitly *mean* something as earlier, but it rather foreshadows something deeper content the exploration of which is upon the reader.

In his monograph about Celan Béla Bacsó states that language does not refer to only one thing, but it is capable of permanent renewal, and Celan's poetic language carries much more than it can be read out of it for the first sight. In unusual context like the Second World War and the

Holocaust poetry and poetic language step out of usual categories, it lets the reader experience what is there between the words, and this way the creation of meanings can always move into another direction.(Bacsó 1996: 24-32). As for Jewish Mysticism Bacsó also refers to Harold Bloom who claims that according to the traditional view of the Jewish religion the creation starts with the phenomenon that appears in the *self* itself, concentrating on one single ancient point. This notion is *tzimtzum* according to which God is condensed into one single point, withdrawing himself from existence in order to create the world. The unification of the creator and the creation chases humankind into a radical isolation, being separated from the chance of salvation. In fact, Celan's concept of language is very similar – men reaches the state of distress in the linguistic universe (Bloom 1985: 80).

As for Emmanuel Levinas's Talmud-readings Béla Bacsó claims that the reading of the Bible / Torah demands extreme sensibility, but there is nearly no reading that does not deprave the original texts (Levinas 1994: 46). According to Bacsó Celan's poems also demand deeper understanding, since a given text cannot simply be treated as equal to its message, it only inspires the understanding of a higher message existing beyond the poem itself. On the grounds of Celan's view, language does not explicitly express something, it rather gives orientations to the decoding of further and higher messages, it is only an instrument that expresses the existence of some message, but under no circumstances is it identical to the message itself.

Imre Bartók also refers to Levinas – he raises the possibility that if rhetorics, the use of linguistic instruments following Levinas is treated as the depravation of words by others, then Celan’s poetry can be poetry that paradoxically considers even itself helpless, since it is able to manifest itself only via language depraving other people. However, the evolution of such a poetry demands the cessation of the distorting tendencies of everyday – poetry must be honest, but it does not refer to reality, to the events of our life, but rather to itself, creating independent realities (Bartók 2009: 35; Levinas 1999: 51-53).

Erika Mihálycsa states Celan believes in poetry as an own existence against the alienation of art / language. Poetry can appear only where art is liberated or murdered. Poetry is a step towards the spheres outside art and language, the suspension of art. Stepping out of art carries the possibility of the German Freudian concept of the *Unheimliche* (‘uncanny’, ‘alienation’) – language becomes the medium of the *Unheimliche* itself (Mihálycsa 1990).

If language is in fact the *Unheimliche* itself, then poetic language is a kind of own existence for Celan – a state that is outside language and art, something that is even beyond art and language, a transcendent entity within which the rules and limits of human language are invalid. Human language is the *Unheimliche* where men, and mainly creative men, artists feel strange, but it is a state in which men are imprisoned, based on Paul Celan’s fairly well-known poem and volume entitled *Sprachgitter – Speech Grills*.

Celan’s poetic language is an attempt to get out of the spiritual state of the *Unheimliche*, to go beyond the limits of

human language, to break out of the *speech-grill*. This way, Celan's poetic aim is not only to cease and destroy human language, but only to get out of it, go beyond it, granting the chance to tell the untellable, express the inexpressible, reach where it is impossible to reach via language.

In my opinion, Paul Celan in his late, mature poetry became capable of breaking out the grills of language limiting expressibility – but this apparent destruction is at the same time a creative process, since something evolves, a type of poetry, poetic language, a form of expression that did not exist before.

Even if we accept the point of view of several Celan-scholars according to which Celan's poetic language does not explicitly mediate some message, but it foreshadows something beyond itself via art and poetry, we may also state that the secession from language itself, going beyond the limits of language can be, at least partly, considered successful. Via Paul Celan's poetry a unique and paradigmatic poetic language that had its antecedents, but evidently managed to become original evolved in the 1950-70s, and this poetic language still has a strong influence on the contemporary European poetic trends. This poetic language that intends to go beyond the limits of human language, and in a period of history when the belief in the expressing character of language became doubtful, it takes the assignment to destroy the borders of traditional human language and cease linguistic standards; on the other hand, it makes an attempt to create a completely new form of language that may become able to tell, or at least foreshadow what the old, traditional language was unable to mediate. If

this poetic assignment can be considered successful, then what else could we expect from a paradigmatic poet who is considered significant by literary scholars?

## WORKS CITED

Bacsó, Béla (1996): *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*. Pécs: Jelenkor.

Bartók, Imre (2009): *Paul Celan – A sérült élet poétikája*. Budapest: L'Harmattan.

Bloom, Harold (1975): *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum.

Kabdebó, Lóránt (1997): A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása, Szövegegységesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése. In *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lóráncról*, 188-212, Ed. Lóránt Kabdebó – Anna Menyhért. Budapest: Anonymus.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus.

Kulcsár Szabó, Ernő (1998): *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, In Ernő Kulcsár Szabó, *A megértés alakzatai*, 69-85. Debrecen: Csokonai.

Levinas, Emmanuel (1994): *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*. Fink Verlag.

Mihálycsa, Erika (1990): *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*.

Online: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

Szegedy-Maszák, Mihály (1998): *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*, In Mihály Szegedy-Maszák: *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai.

**MEANING ENCLOSED IN THE LANGUAGE –  
POSSIBLE PROBLEMS AROUND THE  
TRANSLATABILITY OF PAUL CELAN’S POEMS  
IN THE MIRROR OF  
JOHN FELSTINER’S ENGLISH TRANSLATIONS**

The translatability of Paul Celan’s poetry has been a current problem in literary studies arresting the attention of literary translators and scholars about since the 1980s, not only in Hungary and Europe, but also in the United States.

If we have a glance at George Steiner’s opinion about the translatability of Paul Celan’s poems, we may see that he approaches the issue with serious doubts. Steiner claims that it is also doubtful whether Celan himself wanted his readers to *understand* his poetry, conceiving his statement connected to the analyses of the poem entitled *Das gedunkelte Splitterecho – The darkened echo-splinter (?)*. Steiner writes that meaning is a temporary phenomenon, and the poems can be understood only momentarily, since another interpretation of the same poem will decode the text in a partly or completely different way, exploring different layers and structures of meaning. Literature wants to break out from the frameworks of everyday human language, becoming the author’s own idiolect, heading for untranslatability, unrepeatability in another language (Steiner 2005: 158-159).

In her doctoral thesis Noémi Kiss refers on the approaches of Paul de Man and Walter Benjamin (Kiss 2003: 76-77). According to Benjamin, translation is only the temporary dissolution of the alienation of language; at the

same time, historically it becomes more canonised, since in an optimal case a translated text cannot be translated further. Translation is a text that has its own identity, serving for *reading* together with the original artwork, constituting the metaphor of reading (De Man 1997: 182-228). However, according to De Man the situation of the translator is ironic, since the danger of mis-translation, misinterpretation is hiding in every single translation; i. e., translation itself automatically makes re-translation(s) necessary. Translation is not a progress that has a final goal, it has no final result, but each translation is a new station towards the more complete understanding of a given text written in a foreign language, interpreted by the given translator.

According to Noémi Kiss in case of a translation the translator and the reader evidently have to consider the possible differences between the two languages, and in the analysis of a translated poem the text cannot automatically be treated as identical with the original source language poem, and the possible similarities and differences of the source text and the target text must also be examined in a literary analysis (Kiss 2003: 69). The question may arise how much is Paul Celan still Paul Celan in a given translation. Would be a more exact statement that a given translation is the common artwork of the poet and the translator, since the translator always necessarily adds something to the original text, and he or she also takes certain elements from the content and semantic structures of the source text, mainly if the literary translator is also a poet who forms the translated text according to his/her own notions, integrating it into his/her own artistic works.



Jacques Derrida claims that the radical differences between languages necessarily mean serious problems for literary translators (Derrida 1997: 119). Noémi Kiss, referring to Derrida quotes the so-called Babel-metaphor according to which translation, at least the exact translation saving every single element of the meaning from one language into another is almost impossible, since different human languages after their evolution constitute enclosed structures, and the passing between them is not completely possible. This approach is very similar to Paul Celan's concept of language – human language generally has its limits and is not able to express everything, then why would it be possible to *translate* something said or written in a given language into another, similarly imperfect and limited language?

However, if we accept the supposition that translation in the traditional sense is nearly impossible and we had better speak about interpretations, re-writings of a given poem, it may also be stated that translating poetry itself is also poetry, since it does not only transliterate the foreign author's work into the literature and culture of the target language, but it also re-thinks, re-interprets, rewrites the given work, creating another poem that is close to the original one, but it is not identical to the source text. It raises the question whether or not poetry translation can be treated as an intertextual phenomenon, since the translated text evidently refers to the source text, a discourse evolves between them, but the two texts – and it may be agreed by most of literary scholars and translators – cannot be treated as identical structures.

Hans Georg Gadamer states that no-one can be bilingual in the hermeneutic sense of understanding – one's own

native language plays a more serious role in understanding; that is, translation should necessarily be a kind of trans-coding of the source text into the mother tongue of the translator (Gadamer 1984: 269-273). Noémi Kiss states about Gadamer's and Benjamin's approach of translation that Gadamer describes understanding, our universal wish to defeat the alienation of language as a permanent act of translation – understanding and translation are a compromise with the alien character of language, recognising that everything can be *understood* only up to a certain degree (Kiss 2003: 155). According to Gadamer's approach the task of the literary translator is to create a third language as a bridge between the source language and the target language, and this bridge language somehow should integrate both of them. Via this process, translation also becomes a historical phenomenon that makes it possible to understand a given text in a given historical age up to a certain degree (Gadamer 1984: 271). Walter Benjamin's concept of translation is very similar to Gadamer's notion – translation gives the chance to a given text to live on, not only to survive. As the sentences of life are harmonised with the living themselves, without meaning anything for them, the translation of a given text is evolving from the original one (Kiss 2003: 66).

Perhaps the scholarly literature cited above reveals that the translation Paul Celan's poetry into any language from German is not a simple task for a literary translator, and it may hinder the complete understanding of the texts that they were written in German, in the poet's mother tongue to which he had a controversial relationship and from which he wanted to break out. Is it possible to *translate* poems that

intend to destroy even the standards of their own language, heading for something outside human language?

Different scholarly literatures by and large agree that the translations made from Celan's poems, due to the multiple coding, the frequent intertextual references and the obscurity and hermetism ruling between them nearly always have some interpretative nature; that is, the translation of a given text written by Celan also necessarily becomes a reading of the poem.

Hungarian poet and literary historian György Rába states that a kind of 'beautiful faithlessness' can be observed in certain poetry translations comparing them to their original source text, and the translator's own poetic voice frequently speaks from translated poem, combined with the poet's original voice (Rába 1969: 12). That is, a literary translator does not only mechanically transcribe words based on the use of a dictionary, but makes an attempt to decode and understand the text written in the foreign language. Since translation often involves interpretation, the translator has to make decisions – on these grounds, the result of the translation of Celan's or any other author's given poem can be considered as the result of poetic activity, and the translation is not only the author's, but also the translator's artwork that may be integrated into the oeuvre of the translator. A poem can be understood differently by different translators, if a poem exists in several translations in parallel, then it is nearly necessary that the readings of the same poem in the target language shall also be slightly or completely different.

After examining some aspects of the possible problems around the translation of Paul Celan's poetry, now I attempt

to examine some concrete examples of translation within the sphere of the English language – John Felstiner’s English transcriptions, beginning with a few earlier poems by Celan, but mainly selecting from the author’s more mature late poetry that may be more interesting for scholarly analysis. I would like to begin with one of Celan’s emblematic poem entitled *Tenebrae*, which is a reference to the biblical darkness falling upon the world after Jesus Christ’s crucifixion.

### **JOHN FELSTINER’S TRANSLATION:**

#### **Tenebrae**

Near are we, Lord,  
near and graspable.

Grasped already, Lord,  
clawed into each other, as if  
each of our bodies were  
your body, Lord.

Pray, Lord,  
pray to us,  
we are near.

Wind-skewed we went there,  
went there to bend  
over pit and crater.

Went to the water-trough, Lord.

It was blood, it was  
what you shed, Lord.

It shined.

It cast your image into our eyes, Lord.  
Eyes and mouth stand so open and void, Lord.

We have drunk, Lord.  
The blood and the image that was in the blood, Lord.

Pray, Lord.  
We are near.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **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  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

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

Es glänzte.

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

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

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

The poem cited above entitled *Tenebrae* is one piece of Celan's fairly early poetry, full of biblical and other religious references. First of all, the title probably refers to the darkness that fell upon the world after Jesus Christ's death on the cross. It can be interpreted as a so-called counter-psalm or anti-psalm, since it is written in the traditional psalm form (a prayer to God), but it is turned upside down, since it is the poetic speakers, a group of people wandering in the desert who calls up God to pray to *them*. Probably, the poem intends

to express the controversies of the world after the Holocaust and the Second World War, suggesting that the traditional order of the world simply turned upside down, and nothing can be considered as holy anymore.

Comparing Felstiner's translation and the original German poem written by Celan it can be seen that the first two lines of the poem are nearly literally identical in the original text and in the translation, the translator even preserves the inversion 'Nah sind wir...' – 'Near are we...'. What can be spectacular as for comparison, in my opinion, at first appears in the seventh line of the poem. 'Pray, Lord...' – 'Bete, Herr...' in itself may mean in English that 'We pray to us, God...'; i. e., in English this traditional form is not unconditionally imperative, whereas in German it is evidently a second person singular imperative form (or a first person singular declarative form, but it lacks the obligatory grammatical subject 'ich'). Furthermore, the verb 'beten' in German does not only mean 'pray' in the religious sense, but it also means 'beg' to someone without even any religious connotation – 'beten' and 'beg', since it is spoken about closely related Germanic languages, may also have some common ethymology. In the ninth line of the poem, in my opinion, it can be questioned whether the German compound 'windschief' is evidently 'wind-skewed' in English, since it may also mean something like 'chased by wind' or 'hindered by wind', but the translator had to make certain decisions. It may also be one of the remarkable characters of the translation that in the thirteenth line of the poem, while Celan wrote 'Zur Tränke gingen wir...', Felstiner wrote 'Went to the water-trough...', simply omitting the grammatical subject present in German, and it

could certainly be also present in the English translation – i. e., the omission of the subject does not seem to be justified, although it may mirror the translator’s intention to preserve Celan’s fragmented poetic language. In the fourteenth and fifteenth line it seems also that the translator manages to remain faithful to the original version – in German, the lines ‘Es war blut, es war, / was du vergossen, Herr.’ may either refer to the blood of men that God ‘shed’ as the punishing God of the Old Testament, or God’s, i. e. Jesus Christ’s blood that he ‘shed’ for the salvation of men. As we can see in Felstiner’s translation, ‘It was blood, it was, / what you shed, Lord.’ makes the same interpretation possible, not deciding whether it is the punishing God who ‘shed’ the blood of probably pagan / disobedient men, or it is God who ‘shed’ his own blood for the salvation of men. In the twentieth line of the poem it is also interesting that the line ‘Wir haben getrunken, Herr.’ is ‘We have drunk, Lord.’ in Felstiner’s translation; i. e. the translator even wants to preserve the tense of the original version of the poem – the so-called *Perfekt* is the German counterpart of the English Present Perfect Tense, although little differences may occur; e. g., in German where there is *Perfekt*, in English there may also be Simple Past in many cases. In the last line it is also interesting that although it is nearly the same as the first line of the poem, there is no inversion: ‘Wir sind nah.’ Felstiner’s translation also preserves this lack of inversion with the very simple sentence ‘We are near.’

It may be stated that Felstiner’s translation of *Tenebrae* is a fairly exact, form- and content-faithful English transcription of the original poem that can rather be treated as a *translation*



in the traditional sense than an interpretation / adaptation. The main reason for this fact may be that this poem is one of Celan's early, linguistically simpler works which I intended to use as an example of this period of the author's poetry, but henceforth I would like to examine with a few later, more mature poems by Celan, comparing them with their English translations.

### **JOHN FELSTINER'S TRANSLATION:**

**IN RIVERS** north of the future  
I cast the net you  
haltingly weight  
with stonewritten  
shadows.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

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

The poem cited above is one of Celan's much later and much more hermetic poetry that probably means a much larger challenge to any translator. It was published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn* in 1967, only three years before the author's tragic suicide.

I am aware of the fact that the poem above cannot simply be *analysed* in the traditional way, since it has its own hermetic

poetic world; therefore, I only mention that the poetic speaker symbolically casts his net in the rivers in some imaginary country where someone that he calls as 'you' weights his fishing net with 'stonewritten shadows'. Stone is a traditional element of Jewish Mysticism that may have several connotations; e. g., Jewish people often put a stone on the grave of the dead to express their respect and memory felt for them. The shadows may refer to the fact that what appear in the net are not real, only their shadows can be perceived by the speaker – it can be a reference to one of the greatest dilemmas of Celan's poetry, the incapability of language to communicate or express any explicit content. It can be mentioned German philosopher Hans-Georg Gadamer deals with the topic of the relation of 'you' and 'I' in Paul Celan's poetry, but in the present article I would rather concentrate on the similarities and differences between the original and the translated version of the poem (Gadamer 1993: 421).

It may be a spectacular difference between the original version and the translation of the poem that while Celan starts his poem with the beginning *'In den Flüssen' – 'In the rivers'*, Felstiner translates it only as *'In rivers...'*, omitting the definite article present in German, annihilating (!) the definite character of the poem, placing it into an indefinite landscape. Seemingly it is only one little word, one little difference, but it may change the whole atmosphere of this otherwise very short poem. It is also questionable whether the German very *'aus/werfen'* meaning 'to cast out' is simply 'cast' in English, since as if in the German version it were stressed that the poetic speaker 'casts out' his net in the rivers. Whether the German word *'zörend'* is the most appropriately translated

into English with the word 'haltingly' may also be a question. It is also interesting that while Celan does not use a compound neologism in his original poem in the penultimate line while neologisms are very characteristic of his poetry, Felstiner translates the expression 'von Steinen geschriebenen' literally meaning 'written by stones' into a compound neologism 'stonewritten' as if he would like to become '*more celanian*' than Paul Celan himself.

After the short examination of the otherwise also short poem it may be established that there are spectacular differences between the original version and the English transliteration of the same text; i. e., they cannot be considered identical, and their separate analysis may even lead to slightly different readings. Felstiner's English translation has a strongly interpretative character that digresses from Celan's original text, making certain decisions within the process of reading and translation.

### **JOHN FELSTINER'S TRANSLATION:**

**TO STAND** in the shadow  
of a scar in the air.

Stand-for-no-one-and-nothing.  
Unrecognized,  
for you  
alone.

With all that has room within it,  
even without  
language.

## **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

**STEHEN** im Schatten,  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

The poem cited above is one of Celan's emblematic work from his late poetry that was also published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn*. Although it is also a hermetic and hardly decodable poem, it may be stated that in fact it refers to the task of the poet – 'to stand', under any circumstances, to stand, fight and write, without any reward.

Examining the first two lines it can be spectacular that while Celan writes 'im Schatten des Wundenmals' that literally means 'in the shadow of the scar', Felstiner translates the German definite article into an indefinite article – 'in the shadow of **a** scar'. The definite 'Wundenmal' – 'scar' created by becomes indefinite in the translation, and via this little modification the whole poem may lose its definite character.

However, despite the seemingly little difference between the original and the translated text, in the second paragraph of the poem the translation and the original version seem to be

nearly completely identical. The neologism by Celan 'Für-niemand-und-nichts-Stehn' is translated by Felstiner into 'Stand-for-no-one-and-nothing', although the 'Stehn' – 'stand' element of the original and the translation are in different places, Celan's original texts ends in 'Stehnn', while Felstiner's translation begins with 'stand', but this difference probably derives from the grammatical differences between German and English.

The third paragraph of the poem may show differences in its first line – while in German Celan writes 'Mit allem, was darin Raum hat', Felstiner translates this line into 'With all that has room within it'. However, Celan's original line may also mean 'With all for which there is enough room / space within'. Felstiner made a decision, but this decision is not unconditionally the best one and the meaning of the two lines in German and English, although they can meany approximately the same, they can also be interpreted differently. It is not evident whether the German noun 'Raum' should be translated into its German ethimological counterpart 'room', since it may rather mean 'space' in this context. Nevertheless, there may be no doubt about the fact that the lines 'auch ohne / Sprache' are well-translated into English with the the expression 'even without / language'.

Similar to the previous poem compared in original and in translation, in the case of the present poem it can also be established that the translation has a strongly interpretative character, and the translator digressed from the original version at several places. The lack of a definite article, as seen above, may modify the whole atmosphere of a given poem in translation compared to the original text. That is why I think

that it would rather be more exact to speak about ‘adaptations / interpretations’ instead of ‘translations’ in the case of the transliterated versions of Paul Celan’s certain, mainly late and mature poems.

**JOHN FELSTINER’S TRANSLATION:**

**THREADSUNS**

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sing beyond

humankind.

**THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

**FADENSONNEN**

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gadanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

*Fadensonnen – Threadsuns* is one of the emblematic and well-known pieces of Celan’s late poetry. The poem is not so hard to decode as several of Celan’s late texts, since it seems to mirror the author’s philosophy of art. The short piece consisting only a few lines is probably a vision about the *language beyond human language*, a system of representation that

may be able to tell the untellable beyond the limits of human language and sing the ‘songs beyond humankind’. However, this vision can also be interpreted in a negative way, since it is possible that in the world in which the songs are to be sung humankind exists no more – the question whether or not human beings are necessary for the existence of art and poetry may arise.

Analysing the translation and the original text, it can be observed that the beginning word of the poem is a neologism that probably means late autumn sunlight, but it is questionable in the case of Paul Celan’s word creatures. The unusual neologisms in Celan’s poetry may be treated as the elements of an independent, new poetic languages in which the words get rid of the limits of their traditional meanings. Felstiner’s translation of Celan’s neologism may be treated as precise, since the German word ‘Faden’ means ‘thread’ in English, although other interpretations are also possible.

It is also an interesting character of Felstiner’s translation that the German compound adjective ‘grauschwarz’ is translated into English as ‘grayblack’, which is an exact translation, but it may also be considered that the German adjective grau – gray has a common stem with the noun ‘Grauen’ – ‘horror’. Certainly, this semantic fact cannot be translated into English, but something is necessarily lost in translation. The compound adjective ‘baumhohe’ (baumhoch in undeclined form) is translated into English as ‘tree-high’, and Felstiner even preserves the poetic hyphenation of the word in his own text.

Another difference between the original and the translated version of the poem can be that while in the original version

Celan uses the verb 'greift sic' that approximately means 'grasp something', in Felstiner translation we can read that the tree-high thought 'strikes' the light-tone, and this verb creates a much stronger poetic imagery than Celan's original verb use. In this sense, Felstiner's translation is rather interpretative, creating the text's own reading in English. Furthermore, the last word of Celan's original poem is only 'Menschen' that means only 'men, humans', while Felstiner translates it into 'humankind', which gives a much more solemnly connotation to the English version of the poem, digressing from the atmosphere of the original.

It may be established that the English translation of one of Paul Celan's classic poems by John Felstiner strongly *interprets* the original one, creating its own poetic world in English; therefore, reading the English counterpart of *Fadensonnen* demands the analyst to consider the fact that not each translated text can be treated as identical with the original one, mainly when it is spoken about poetry translation.

### **JOHN FELSTINER'S TRANSLATION:**

#### **WORLD TO BE STUTTERED AFTER,**

in which I'll have been  
a guest, a name  
sweated down from the wall  
where a wound licks up high.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **DIE NACHZUTOTTERNDE WELT,**

bei der ich zu Gast



gewesen sein werde, ein Name  
herabgeschwitzt von der Mauer,  
an der eine Wunde hochleckt.

The poem cited above was published in the volume *Schneepart* – *Snow-part* in 1971, one year after the author's death. It is also a poem that mirrors poetic and epistemological problems. The poetic speaker claims himself to be only the guest of the world, identifying the world (or himself?) with a name that is sweated down from the wall. The hermetic, visionary world of the poem may even be terrific – the world is to be 'stuttered after'; i. e., no knowledge can be conceived, communicated by human language. The limits of human language and the wish to create a new poetic language is one of the main topics of the celanian poetry – the present, fairly well-known poem may represent the same approach to language.

Comparing the original text of the poem and its version translated into English it can be seen that the strange tense structure, the Future Perfect in German, 'bei der ich zu Gast gewesen werde' is preserved in the translation – Felstiner writes 'by which I'll have been a guest', suggesting that the poetic speaker *will have been* a guest in some point of the future; i. e., the unusual temporal dimension of the poem is not lost in translation. However, what is a compound participle in German – 'nachzutotternde' cannot be translated into English with a similar compound, only with the expression 'to be stuttered after'. This solution, on the other hand, means that the unusual composition of words that is one of the main characteristics of Paul Celan's poetry is lost in this case of translation, the translation adds and takes certain

elements, but this untranslatability of the compound structure derives from the differences between English and German. If we have a glance at the German compound 'herabgeschwitzt' which really means 'sweated down from somewhere' in English, we may see that it is not translated into English with another compound either. However, Felstiner maybe could have translated the compound into English as 'downsweated' which would certainly sound strange, but since Paul Celan is a master of the creation of strange, unnatural poetic compounds, it might even be preserved in English – i. e., what sounds strange in German should also sound strange and unnatural in the English translation, although it is merely a supposition.

### ***Concluding Remarks***

Hungarian literary historian Mihály Szegedy-Maszák examines the issue of untranslatability and the chance of translatability in a general aspect (Szegedy-Maszák 2008: 235-248). It may seem evident that in case of translation the issue of the differences between languages and the question of temporality arise; that is, the phenomenon of untranslatability must exist to some degree, as it is impossible to create completely form- and / or content-faithful translations. Certainly, reading the English translations of Paul Celan's certain poems it becomes evident that as it is mentioned by Imre Madarász that in parallel with untranslatability, translatability also exists to some degree, rather it is worth dealing with the question how much the translation of a given text is able to represent the atmosphere and references of the original text (Madarász 2005: 86-88). As it seems to be justified by the translations

above, the translation of a given artwork in the target language is an independent literary entity, and the parallel translations of the same source text may not be considered identical to each other either. Perhaps it is not an overstatement that there can be as many Paul Celan as translators within the literature of a given language into which certain works of the author were translated – all translations speak differently, mediating certain elements of the original poem in a different proportion being a reading in itself, and it may depend on the attitude of the analyst which translation he or she chooses or whether he or she draws back to the original text of the poem avoiding the translations. Certainly, it has to be done if a given work to be analysed has not yet been translated into the native language of the analyst, but if a text was already translated into a certain language, in my opinion, the translated text should not be avoided and ignored by the analyst, since it is an already existing reading of the source text that is part of the literature belonging to the target language. I do not think that it would unconditionally mean a problem in interpretation if a given text exists in translation, even if in several different translations, since a translation may add more aspects to the analysis of the same work. Although meaning may really be enclosed in language, and Celan's complex, self-reflexive, hermetic poems evidently mean challenge to literary translators, their translation, if not even completely faithfully, but is possible and is able to contribute to the success of understanding them.

Although as if some scholarly literatures in Hungary and elsewhere had mystified the issue of the translatability of the celanian poetry, it seems that the hermetic, obscurity and self-

reflexive quality, at least in the majority of the cases, can be transliterated from the source language into several target languages including English. However, when analysing a poem by Celan in translation it cannot be forgotten that the given text is a *translation / interpretation*; i. e., it is worth knowing and examining the original German version of the given poem, but it does not evidently mean that the translated quality of a given text leads to incorrect interpretations. In my opinion, on the contrary, the translated and the original version of a given poem may even complete each other, adding extra aspects to the analysis and interpretation. The celanian poetry and its transliteration in any language require specially sensitive reading, but the original poem and the translated version do not unconditionally disturb each other's interpretation, they rather add something to each other, supporting each other's textual structures. A *good translation* (I use this term very carefully, since it is a very subjective judgement which translation of which poem is 'good' and how) may be able to legitimise a foreign text within the culture and literature of the target language, and even a higher, more complete interpretation may evolve from the interaction of the translated and the original text. In my opinion, John Felstiner's interpretative English translations of Paul Celan's poetry evidently added something to Celan's Anglo-Saxon reception, supporting the fact that on the one hand, all texts of the world literature are translatable to some degree; on the other hand, Celan's textual universe, since it does not always intend to be unambiguous even in its original German language, via the translations richer, deeper, more complete interpretations can evolve than only in German. All national

literatures into which he was translated can have *their own Paul Celan* that makes the segments of unusual and richly whirling poetic world sound from different points of view, not falsifying the original version for the readers.

## WORKS CITED

Celan, Paul (1959): *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Celan, Paul (1967): *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2001): *Selected Poems and Prose of Paul Celan* London and New York: . W. W. Norton Company Ltd. Translated by John Felstiner.

De Man, Paul (1997): *Schlussfolgerungen. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“*, in. Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Derrida, Jacques (19997): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, 119-165. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Gadamer, Hans Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.

Gadamer, Hans Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist Du?*. In Gadamer, Hans Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*. Mohr (Paul Siebeck) Verlag.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyezetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus.

Madarász, Imre (2005): *Irodalomkönyvecske*. Budapest: Hungarovox.

Rába, György (1969). *Szép bütlenek*. Budapest: Akadémiai.

Steiner, George (2005): *Bábel után – nyelv és fordítás I*. Budapest: Corvina.

Szegedy-Maszák, Mihály (2008): *Megértés, fordítás, kánon*. Bratislava-Budapest: Kalligram.

## **PAUL CELAN'S SPEECH 'THE MERIDIAN' AS A MANIFEST OF ART THEORY**

Paul Celan's well-known speech 'The Meridian' can be interpreted as a manifest of a complete theory of art. If we depart from the text itself and less from the critical reception, then we may state that poetry, the production of beauty via language, according to Paul Celan, is evidently a lonely and bitter, excruciating activity.

Celan, although he does it in a little obscure and esoteric way, evidently separates the categories of poetry and art from each other. As if poetry, this way of language use of exceptional power took place at a much higher level, as the embodiment of (an idea of) beauty standing in itself, cleaned up from any external factor, outside any system of reference.

For Paul Celan beauty, in the aesthetical sense of the word can be – and here we should think of something similar to words spoken by God, some type of sacralised poetic speech – what is free of every kind of ornament or external reference, and authentic beauty is created in this completely naked state of existence. It is enough if we think of Celan's poem entitled 'Stehen' – 'To stand'. Celan in his speech 'The Meridian' makes an attempt to destruct the hierarchical systems of reference (first and foremost, those of artistic and aesthetical nature), or at least to ignore and / or by-pass them.

As for the idea of beauty circumscribed in the speech, it seems certain that the text can be connected to Martin Heidegger's paradigmatic essay 'The Origin of the Artwork', even because, as testified by mere philological facts, Celan might have read this work already in 1953, together with the other items of Heidegger's collection of essays 'Off the Beaten Track' (Holzwege). According to Heidegger, authentic artistic beauty is created without artificial human factors, without the dominion of technology over art. The result of this creation process is not some static, unmoving content of beauty and truth in the artwork, but it is rather 'event-like' (Ereignis), close to the ancient Greek philosophical conception of 'aletheia'. Aletheia does not mean some factual truth, it is not an answer to a question to be decided that can imply the dichotomy of true or false. It is not a static fact whose content of truth can simply be checked in the external reality, it is rather an event, truth taking place via which something that earlier was concealed becomes visible to us. Under no circumstances is this content of truth related to the scientific sense of the word, since the truth of art and the artwork helps man to become more in some sense than earlier, reaching a higher level of existence. This type of truth shows itself, opens up via the artwork – for example, via a poem, the artistic use of language – and reaches the receiver.

Heidegger evidently had a powerful impact on Celan's thinking, as testified by the text of *'The Meridian'*. The speech can be read as an implicit conversation with the philosopher. For example, Celan conceives objections



against technology and the technicalisation of human society, and these notions can be related to another of Heidegger's paradigmatic essays entitled 'Die Frage nach der Technik' ('The Question Concerning Technology') that was evidently read by Celan, true, only after the composition of 'The Meridian', around 1968 (K. Lyon 2006).

If we read Celan's text cautiously, then we can see that he speaks about 'automatons' at several loci, in a very negative voice (and at the same time, referring to Georg Büchner's work, since 'The Meridian' was written on the occasion of receiving the Georg Büchner Prize):

“Please note, ladies and gentlemen: ‘One would like to be a Medusa’s head’ to ... seize the natural as the natural by means of art!

One would like to, by the way, not: I would.

This means going beyond what is human, stepping into a realm which is turned toward the human, but uncanny – the realm where the monkey, the automatons and with them ... oh, art, too, seem to be at home.” (Celan 2003: 42-43)

\* \* \*

“The man whose eyes and mind are occupied with art – I am still with Lenz – forgets about himself. Art makes for distance from the I. Art requires that we travel a certain space in a certain direction, on a certain road.

And poetry? Poetry which, of course, must go to the way of art? Here this would actually mean the road to Medusa's head and the automaton!" (Celan 2003: 44)

Celan imagines authentic art as being independent of technology. Perhaps he also refers to the neo-avantgarde trends of arts spreading in the 1960s (here we may mention Walter Benjamin's prominent essay about the degradation of art to consumption and the reproducibility of the artwork) (Benjamin: 2006), together with Heidegger's concepts of existential philosophy 'Technikpessimismus' (technological pessimism) and 'Machenschaft' (the wish to dominate the world via technology) (Heidegger 2006). That is, the artwork, mainly the artwork existing in / via language should be free / independent of technology that depraves the human being, the 'Dasein' and alienates him or her from 'Being'. Based on it, Celan sees the essence of the truth and beauty of the linguistic artwork in its uniqueness and irreproducibility.

For Paul Celan, poetry (*Dichtung*) is not only the art of placing words beside each other, that is why art (*Kunst*) is used in *The Meridian* in a very restrictive (and sometimes negative, bound to social systems of reference?) sense. Returning to Heidegger's and Celan's intellectual relationship, although Heidegger himself never strictly separated the notions of *Dichtung* and *Kunst* in his writings, in his post-war essays he seemingly tries to define the artwork as an entity outside the artificial frameworks of human society. According to him, it is also a realistic danger that moderns society may deprave language itself –

considering Celan's well-known concept of language, mainly of his mother tongue German violated and abused by the horrors of the Second World War and the Holocaust, the poet is seemingly afraid of the same, or he even considers this thought as a fact that already came true.

In contrast to Celan's negative opinion about modern(ist) poetry (despite the fact that literary history thinking in epochs considers him as one of the last poets of the paradigm of late modernity), there is a conception according to which 'real' (meaning free of artificial elements) poetry is similar to the concept of the absolute poem conceived by Mallarmé, also mentioned by Gottfried Benn in his ars poetical essay 'Problems of the Lyric' ('Probleme der Lyrik') written in 1951 (Benn: 2011). Implicitly debating with Benn, Celan conceives his aversions in 'The Meridian' against the neo-avantgarde trends of literature like concrete and experimental poetry which, according to him, seem to be too artificial:

"Ladies and gentlemen, what I am actually talking about when I speak from this position, in this direction, with these words about the poem, no, about THE poem?

I am talking about a poem which does not exist!

The absolute poem – it, certainly does not, cannot exist.

But every real poem, even the least ambitious, there is this ineluctable question, this exorbitant claim. “  
(Celan 2006: 51)

In Georg Büchner's drama referred to by Celan *Danton's Death* the exclamation 'Long live the king!' is pronounced after the king's death. This absurd verbal manifestation is, according to Heidegger's philosophical terminology, a 'counter-word' (Gegenwort), which is not else but an action deriving from man's instinctive desire for freedom. It cannot be excluded that in this certain counter-word Celan also sees the possibility of the realisation of politically motivated poetry – although he himself did not write so many poems of explicit political content, but he produced text that allow political interpretation, for example his poem beginning with the line 'In Eins'.

For Celan, Counter-word is the manifestation of 'real' poetry, a manifestation of language that is clear, free of interests and true – that is, beautiful in aesthetic sense of the word, a type of language use that is free of the distorting, rhetorical and artificial characters of language. Celan's 'The Meridian' contains even more radical and provocative elements than Heidegger's philosophy of destruction, intending to re-evaluate the whole history of human thinking. His concept can be related to the pair of notions 'Rede' (speech) and 'Ge-rede' (babble) from among which 'Rede' may also refer to the clear, pure (poetic?) way of language use, while 'Ge-rede' can serve in order to deceive the other and conceal the truth (K. Lyon: 126).

In contrast to Heidegger, Celan accentuates in 'The Meridian' that it is the poem itself that speaks and states itself, not the person of the poet. Although Heidegger states it at several loci in his writings that it is not else but the subject language itself that speaks via

human beings, according to Celan, the poem is an artwork bound to a certain time and place – referring to Georg Büchner’s short story ‘Lenz’. Büchner’s Lenz lives in an enclosed, very narrow state of existence, in a type of exile, and he always speaks out of this state. This experience of being locked up, being exiled entitles him to pronounce the truth. The poem exists thrown into, locked within the dimensions of time and space in the same way, being defenceless, and this defencelessness can encourage it to pronounce contents that may not be pronounced via other forms of utterance of language.

Despite the similarities, we may state that Celan’s ‘The Meridian’ conceives a theory of lyric poetry, and more generally, a theory of art that is very different from Heidegger’s and Gottfried Benn’s. Poetry, as both Heidegger and Benn states, basically has a monological nature. Nevertheless, according to Celan, the poem exists in a state similar to the monologue only at a certain level of its creation process.

Although Heidegger writes about ‘answers given to utterances’ (Entsprechen) at several loci, Celan seems to interpret it in a different way. According to ‘The Meridian’ the poem becomes ‘present’ (Präsens), as if it, as a product of language, became also personalised, individualised, giving some answer itself. The poem is ‘pre-sent’ in the present tense, in the temporal dimension of a certain moment of time, but it speaks out of the present (K. Lyon: 131).

As Celan states, the poem is ‘lonely and underway’, as he conceives it, being ‘en route’, and it is also possible

that Celan adjusted Heidegger's thoughts to his own thinking, even if he did not misinterpret the philosopher's complex system of thinking. The poem is not else but 'a message in a bottle' tossed in the ocean, sent to an unknown addressee – as Celan borrows this notion from Osip Mandelstam –, and it either reaches the potential addressee / receiver or not. However, Celan does not only suppose some encounter, but also dialogue, conversation with 'the Other', based on reciprocity, realised via the poem. Although the poem exists in a lonely state, it is not to be forgotten that it is permanently 'en route', moving towards someone (the receiver?), and this movement, this dynamism is much less accentuated in Heidegger's writings on language.

That is, Celan evidently refuses the monological nature of language / pronounced words / poems, since the poem, as mentioned above, always has a (potential) addressee and a destination. The poem is not else but a performative type of language use that also has an aesthetical function – if it reaches the undefined addressee, the Other, and it is not only words shouted into nothingness, it becomes an artwork of language. For Celan, poetry is the path of voice in the direction of the "you", a metaphorical meridian connecting two – or more – subjects.

Art is not else but homage to absurdity, a dissonant secession from the monotonous context of weekdays, but at least an attempt to get out of this context. Art is the phenomenon that distances man from his own self, placing him in the context of the unknown, the

terrific, the Uncanny (Unheimliche). As if artistic beauty, in Celan's interpretation, existed in symbiosis, or at least in a complementary relationship with horror. With the horror that we, human beings are forced to control in some way. The horror (Entsetzen) and silence (Verschweigen) also mutually suppose each other's existence, since the poem carries so ponderous contents that are nearly impossible to pronounce – it implies that Celan's late poems written in the period around the composition of 'The Meridian' also show a powerful tendency towards the poetics of silence:

“It is true, the poem, the poem today, shows – and this has only indirectly to do with the difficulties of vocabulary, the faster flow of syntax or a more awakened sense of ellipsis, none of which we should underrate – the poem clearly shows a strong tendency towards silence.

The poem hold its ground, fir you will permit me yet another extreme formulation, the poem holds its ground on its own margin. In order to endure, it constantly calls and pulls itself back from an 'already-no-more' into a 'still-here'.” (Celan 2006: 49)

Conceiving the aesthetics of dialogue, according to 'The Meridian' poetry means 'Atemwende', breath-turn, as also referred to by the title of one of the late volumes of poetry by the author. It is the return to a primordial, natural state of existence that existed before art, and in a certain sense it is free of every kind of art, since in Celan's interpretation, art is a constructed, artificial formation, and poetry of artificial nature only deceives us and conceals the truth:

“Poetry is perhaps this: an Atemwende, a turning of your breath. Who knows, perhaps poetry goes its way – a way of art – for the sake of just such a turn? And since the strange, the abyss and the Medusa’s head, the abyss and the automaton, all seem to be in the same direction – it is perhaps this turn, this Atemwende, which can sort out the strange from the strange? It is perhaps here, in this one brief moment, that Medusa’s head shrivels and the automatons run down? Perhaps, along with the I, estranged and freed here, in this manner, some other thing is also set free?” (Celan 2006: 47)

Perhaps the poem is created from the recognition of some danger (Bacsó 1996: 71-83). From the danger that prevents the lonely artwork that is thrown into the ocean like a message in the bottle from reaching the addressee / the Other, from fulfilling its aesthetical function, from initiating a dialogue. The poem undertakes an endangered mode of existence (Bacsó 1996: 81), even risking to be thrown out of time and space, but at the same time, it finally becomes free. Celan asks the question whether or not the task of the linguistic artwork is to enlarge, to expand the frameworks of art?

“Ladies and gentlemen, I have come to the end – I have come back to the beginning.

Elargissez l’art! This problem confronts us with its old and new uncanniness. I took it to Büchner, and think I found it in his work.



I even had an answer ready, I wanted to encounter, to contradict, with a word against the grain, like Lucile's.

Enlarge art?

No. On the contrary, take art with you into your innermost narrowness. And set yourself free. I have taken this route, even today, with you. It has been a circle.”  
(Celan 2006: 51-52)

As ‘The Meridian’ suggests it, we can speak about much more. The goal is rather to create a (poetic) space that is so narrow that implies horror and fear, and within which there is no place for circumlocution.

As for the notion of the author, reading ‘The Meridian’ in its textual reality, less based on the critical reception, we can see that Celan has a very specific concept about the role of the author – although he personifies and individualises the poem, he also claims that the poem is the travelling companion of the poet.

The poem is an entity bound to a given date, and as an utterance it speaks for itself, but it is also able to speak for someone else – interestingly, Celan perhaps does not even question the validity of poetry representing others:

“Perhaps we can say that every poem is marked by its own ‘20<sup>th</sup> of January’? Perhaps the newness of poems written today is that they try most plainly to be mindful of this kind of date?

But do we not all write from and towards some such date? What else could we claim as our origin?

But the poem speaks. It is mindful of its dates, but it speaks. True, it speaks on its own, its very own behalf.

But I think – and this will hardly surprise me – that the poem has always hoped, for this very reason, to speak also on behalf of the strange – no, I can no longer use this word – on behalf of the other, who knows, perhaps of altogether other. “ (Celan 2006: 47-48)

The poem that is beautiful in the aesthetical sense of the word, the poem that carries and / or generates aesthetical beauty holds its ground somewhere on its own margin, and shows a strong tendency towards silence – it pronounces only as much as unconditionally necessary. At the same time, the poem behaves as the extension of its author (perhaps similar to the Dasein in Heideggerian sense?), and it is evidently searching for the chance of encounter.

The poem is searching for the Other like a person, an individual, and in the sense of the aesthetics of dialogue it makes the receiver to turn to the Other; that is, to initiate a dialogue, a conversation. The poem becomes the property of the receiver, the receiver's own, and evidently makes him or her think it further:

“The poem becomes – under what conditions – the poem of a person who still perceives, still turns towards phenomena, addressing and questioning them. The poem becomes conversation – often desperate conversation.

Only the space of this conversation can establish what is addressed, can gather into a ‘you’ around the naming and speaking I. But this ‘you’, come about by dint

of being named and addressed, brings its otherness into the present. Even in the here and now of the poem – and the poem has only one, unique, momentary present – even in this immediacy and nearness, the otherness gives voice to what is most its own: its time.

Whenever we speak with things in this way we also dwell on the question of their where-from and where-to, an ‘open’ question ‘without resolution’, a question which points towards open, empty, free spaces – we have ventured far out.

‘The poem also searches for this place.’ (Celan 2006: 50)

Celan’s statement according to which there is no absolute poem has a paradoxical nature. The poet may rather conceive a kind of requirement, claim, expectation towards the poem that does not, cannot be completely met with.

The poet / reader who follows the poem as a travelling companion goes on by-passes, detours, and although he or she can also reach someone else, as Celan autobiographically refers to it in ‘The Meridian’, finally one gets closer to oneself, returning to oneself. ‘The Meridian’ is circular geographical formation that connects places that are very far from each other, but compassing the whole Earth it also returns to its own starting point. As we can read in the final paragraphs of ‘The Meridian’:

“I shall search for the region from which hail Reinhold Lenz and Karl Emil Franzos whom I have met on my way here and in Büchner’s work. I am also, since I

am again at my point of departure, searching for my own place of origin.

I am looking for all this with my imprecise, because nervous, finger on a map – a child’s map, I must admit.

None of these places can be found. They do not exist. But I know where they ought to exist, especially now, and ... I find something else.

Ladies and gentlemen, I find something which consoles me a bit for having walked this impossible road in your presence, this road of the impossible.

I find the connective which, like the poem, leads to encounters

I find something as immaterial as language, yet earthly, terrestrial, in the shape of a circle which, via both poles, rejoins itself and on the way serenely crosses even the tropics: I find ... a meridian.” (Celan 2006: 54-55)

If we make an attempt to read Celan’s speech with the technique of close reading, by and large ignoring the constant references to Georg Büchner’s works, we can see that it conceives essentially simple statements – it formulates the aesthetics of dialogue and the aesthetics of the return to ourselves and self-understanding, in some way following the thinking of the philosophers of the German hermeneutical school Wilhelm Dilthey and his 20<sup>th</sup> century successors Heidegger, and finally his disciple Hans-Georg Gadamer. It is not to be forgotten, as mentioned above, that among other possibilities of interpretation Celan’s speech can be read as in implicit conversation with

Heidegger. Furthermore, it is also a well-known philological fact that Gadamer wrote a whole booklet on Celan's poetry, finding the poem cycle 'Atemkristall' – 'Breath-crystal' to be the most appropriate example to apply his hermeneutical method of interpretation, also conceiving a dialogical aesthetics of poetry (Gadamer 1993). As we can read it in 'The Meridian':

“Is it on such paths that poems take us when we think of them? And are these paths only detours, detours from you to you? But they are, among how many others, the paths on which language becomes voice. They are encounters, paths from a voice to a listening You, natural paths, outlines for existence perhaps, for projecting ourselves into the search for ourselves ... A kind of homecoming.” (Celan 2006: 53)

Finally, it may be a risky, speculative statement, but Celan's 'The Meridian' perhaps does not only conceive the aesthetics of dialogue and self-understanding, an art theory very close to the German hermeneutical tradition, but, since this tendency is strongly present in Celan's poetic oeuvre, the text also seem to conceive the desire to by-pass media and mediality, the wish to reach immediacy, mainly in the linguistic sense of the term. Basically, the poem is not else but a medium, a vehicle of a message and a message at the same time, but in a certain moment of the encounter the receiver / addressee gets closer and / or returns to himself or herself. The poem and the receiver nearly become one, united, and the receiver is allowed, via

the (personified?) linguistic artwork, to glance into a privative, enclosed reality within which the dichotomy of mediatedness and immediacy has already nearly no sense, since this reality exists enclosed in itself, at a certain level in an immediate way, but at least without multiple mediatedness. Certainly, this immediacy might only be an illusion – an illusion that the receiver can experience only during the (short) time of the encounter with the poem / the Other, and for a moment he or she can become part of some higher, less mediated, purer and more essential poem-reality / art-reality: the autonomous reality of the artwork.

## WORKS CITED

Bacsó, Béla (1996): *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*. Pécs: Jelenkor.

Benjamin, Walter (2006): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benn, Gottfried (2011): *A lírai költészet problémái*. In Gottfried Benn: *Esszék, előadások*. Budapest: Kijárat.

Buhr, Gerhard (1976): *Celans Poetik*. Göttingen: Vanderhoeck / Ruprecht.

Celan, Paul (2006): *'The Meridian'*. In Paul Celan: *Collected Prose*. Translated by Rosemary Waldrop. New York: Routledge.

Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.

Gadamer, Hans-Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist Du?*. In Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*. Mohr (Paul Siebeck) Verlag.

Heidegger, Martin (1997): *Kérdés a technika nyomán*. In *A későújkor józansága II*, ed. J. A. Tillmann, 111-134. Budapest: Göncöl.

Heidegger, Martin (2006): *A műalkotás eredete*. In Martin Heidegger, *Rejtekek*, 9-68. Budapest: Osiris.

K. Lyon, James (2006): *Paul Celan and Martin Heidegger – An Unresolved Conversation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

## THE ILLUSION OF IMMEDIACY – MEDIAL ASPECTS OF PAUL CELAN’S POETRY

### *Introduction*

In the present research paper I intend to examine one of the very important aspects of Paul Celan’s poetry – namely *mediality*, the problems of mediality and immediacy, highlighting how the problem of *mediatedness* by media and the impossibility of immediacy, and the fight against the medial nature of the world appear in several works by the poet.

Nowadays, we may speak about a number of types of media, that is why I think that it is worth examining poems that permit interpretations from the direction of mediality. First and foremost, perhaps it is worth investigating what Paul Celan could think about one of the most primordial media that were also considered an imperfect means of communication even in the age of the poet – a few words about language.

### *Language as Medium by Paul Celan*

Paul Celan’s view about language is very controversial, and it has a dual nature. On the one hand, the poet wished to demolish the limits of human language considered as an imperfect medium for communication; on the other hand, Celan’s poetry permits an interpretation according to which he wanted to create a new poetic language that is beyond the human language used in everyday communication, even if not ceasing, but perhaps somehow reducing the mediatedness and



mediality of the world. To illustrate this view of human language, one of the author's well-known, programme-like poems entitled *Sprachgitter – Speech-Grille* may serve as a good example, in which Celan makes an effort to cease the limits of human language:

### **JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

#### ***“Speech-Grille***

Eyes round between the bars.

Flittering lid,  
paddles upward,  
breaks a glance free.  
Iris, the swimmer, dreamless and drab:  
Heaven, heartgray, must be near.”

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### ***“Sprachgitter***

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.

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

Metaphors – at least according to Celan’s concept – increase the distance between two subjects; that is, they increase the mediatedness by language, and it may be the metaphorical nature of language because of which there can be no clear communication mediating messages over the everyday language. If we have a glance at the lines cited above, we may see that the poetic images lack the reference to something, which would be the gist of the traditional definition of metaphor. As it is mentioned by Celan himself, it was the above poem in which he tried to conceive that he was bored with the permanent hide-and-seek game with metaphors. (Felstiner 1995: 106-107) Although the American monographer of the poet John Felstiner writes that at the time of writing *Speech-Grille*, in 1957 Celan did not yet completely cease the use of metaphors in his poems, but he did his best to divide them into an internal and an external reality. This way, symbolically, the mediatedness by language is not ceased, but it may be decreased, and words are perhaps able to speak to the reader in a more immediate way.

Celan’s fight against metaphors may be read as an experiment of the clearance of the language and the decrease of the mediatedness by language to some degree (Mihálycsa 1999). In the poems written later than *Speech-Grille* the words do not function as metaphors, do not refer to anything, only *stand* alone, constituting poetic realities (Bartók 2009: 29). The wish to clear language from metaphors also appears in one of Celan’s late, fairly known poem entitled *Ein Dröhnen – A rumbling*:

## JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

**A RUMBLING:** it is  
Truth itself  
walked among  
men,  
amidst the  
metaphor squall.

## THE ORIGINAL GERMAN POEM:

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

That is, human language is not more for Celan than a *metaphor squall*, a chaotic medium lacking any sort of system. Some transcendent *Truth* walks down, among men amidst this chaotic squall of metaphors, and it may make us remember Nietzsche's theory about metaphors (Kiss 2003 : 112). According to Nietzsche – and it is no novelty for Linguistics – even linguistic commonplaces are metaphorical. Thinking after Celan, the language of our everyday life is an inadequate medium to mediate unambiguous information, because it is too medial and mediated. May there be *Truth* only if we conceive it in a language that is free of metaphors? The question evidently has no adequate answer, but based on

Celan's above poem it may seem that a language cleared from metaphors could be able to express truths, and the cessation of *metaphoricalness* may decrease the multiple mediatedness and mediality of human pronunciations and experiences.

In some of Celan's poems, the poet perhaps tries to demolish, or at least by-pass the excessive mediatedness of human language by the method that certain poems are not written in one of the concrete national languages, but the poet borrowed words from different foreign languages – that is, it is hard to establish in which language the given poem speaks, unless we do not count the words of different languages on a statistical basis. The poem entitled *In Eins – In One*, or at least the beginning verses of the poem can be a good example to this tendency:

### **JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

#### *“In One*

Thirteenth February. In the heart's mouth an  
awakened shibboleth. With you,  
People  
de Paris. *No pasarán.*”

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **„IN EINS**

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

The above extract was originally written in German (the English translation of the German elements also tends to cease the borders between languages), but foreign expressions can be found in it nearly in the same proportion. The word *shibboleth* (originally meaning river, but in the Bible it was a secret tribal password used at border-crossing) is from Hebrew, the expression *Peuple de Paris* (people of Paris) is from French, while the expression *No pasarán* (they will not break through) is borrowed from Spanish. As for the poem, Derrida says that in the text a border-crossing takes place between different languages (Derrida 1994: 23-24). Although there is no doubt that the text of the above extract *is* a pronunciation in human languages, it is not easy to define in *which* language the poem speaks. The cessation of the medium of a concrete human language can also be interpreted as a poetic experiment to cease, or at least decrease mediality and mediatedness.

It may also seem that Celan's poetry treats the natural human language as a disaster (Lacoue-Labarthe 1996: 193-213). The poetic word wishes to demolish the limits constituted by the language of the everyday life, and necessarily, it wants to transgress these limits. The non-conventional words of Celan's poems and their new, surprising meanings also serve as the basis of this intention, since Celan ignores the earlier forms of poetic behaviour, and experiments to re-define the concept of *poeticness*.

There can also be a radical notion according to which poetry is not else but the cessation of language itself, and poetry *takes place* at the spot where language is already absent

(Lacoue-Labarthe 1996: 199-200). This language certainly does not mean natural language, since if the poetic word is an autonomous entity, then poetry is not else but the liberations from limits. When the word *takes place*, that is, it is pronounced, the continuous speech is suspended, and the word as an autonomous entity rises above the system of the language, in a similar sense to Hölderlin's notion of *caesure* and *clear word* (Reines Wort). Celan's compound words created only in poetic constellations exist outside natural language; therefore, they may be treated as *clear words*. Poetry is constituted by the word that testifies human *being* and *presence*. This type of word is called by Celan *counter-word* (Gegenwort) in his speech called *Meridian*, after Georg Büchner's drama *Danton's Death* (Paul Celan 1996). Poetry's intention is to pronounce existence, mainly human being within it. The gist of the pronunciation of existence is that although poetry cannot reverse the tragedy of the imperfection of human language and man's scepticism about language, but at least it writes down and archives the tragedy of language (Lacoue-Labarthe 1996).

Despite the fact that language can be experienced as a tragedy, it may seem that written, mainly literary texts and poetry is trying to fight against the extreme mediality and language's tendency to distance subjects from each other. Language may lose its accentuated role and become one medium among many, and maybe it is language's main tragedy (Lőrincz 2003 : 164). That is why I think that it is worth examining how written texts are represented in Celan's poetry as media.

### ***Writing as Medium in Paul Celan's poetry***

Writing and written texts, literary texts within them are recurring motifs in Paul Celan's poetry, and writing seems to appear a somewhat clearer medium than any other one.

Thinking with Gadamer, knowing Celan's cycle called *Atemkristall – Breath-crystal* the poem can be the medium of the encounter of "I" and "You" (Gadamer 1993). Although a poem is a medium consisting of language, the written text is evidently beyond the spoken language, since it is more imperishable – and at the same time, more material. This materiality, however, implies that a written text can place itself outside of its own historical existence, and a literary work may become a classical work (Gadamer 1984) that is historical, past and present at the same time – a material, that is, mediated entity, but at the same time existing outside the dimension of time, becoming immediate and in some sense transcendent.

Derrida highlights the primacy of the medium of writing and, despite the Saussurean paradigm, its original nature that may have been existed even before the appearance of language (Derrida 1991: 21-113). For Celan as a poet, writing is evidently a primary medium, several poems by author refer to it, and although he apparently does not believe in the exquisite capability of mediation of language, following Derrida's thoughts it is imaginable that poetry / poetic texts can function as media beyond the spoken language, as according to Derrida writing can express any message much more clearly than a spoken text.

Poetry is the possible medium of the expression of superior messages. The truth value of the these messages may remain

undistorted, and beyond all of this we may think about non-linguistic, electronic and optical media, to which Celan's well-known poem entitled *Fadensonnen – Threadsunns* may refer (I will deal with it in detail later on).

One of Celan's late poems entitled *Das Wort Zur-Tiefe-Gehn – The word of in-depth-going* can also be interesting for us, since it contains strong references to the motif of writing:

### **ENGLISH TRANSLATION:**

#### **THE WORD OF IN-DEPTH-GOING**

that we have read.

The years, the words, since then.

We are still the same.

You know, the space is endless,  
you know, you do not need to fly,  
you know, what wrote itself in your eyes,  
deepens the depths to us.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **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,  
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,



vertieft uns die Tiefe.

In the closing lines of the poem something is *written*, writes itself to the poetic addressee, and this undefined entity *deepens the depths* (vertieft ... die Tiefe); that is, it is able to open up deeper spheres of sense. Eye is the medium of sight – based on the last verse of the poem above, we may conclude that writing, written text is a phenomenon that *written in the eyes of someone* is able to mediate messages that may not be mediated by spoken language. The writing of the text into the eye is an important motif, because one decodes any text through one's eye. Writing, written texts are primarily optical media which we are able to decode based on our sight.

We may even risk the statement that human life is organised by linearity and continuity because of the continuity of phonetic writing systems (McLuhan 1962: 47). Starting from this thesis of McLuhan we may presume an opposition between verbal and written culture, just like between visual and acoustic media.

Certainly, it is worth mentioning that one of the monographers of McLuhan completely doubts that writing would be a primarily visual medium, since it can operate as a reflected sight if the reader, for example, reads foreign texts, and these times he or she comprehends the meaning of the text without decoding the form (Miller 1971: 10). The phonetic alphabet does not only separate the sight and the sound, but also separates each meaning from the phonemes signed by the letters, which results in meaningless letters referring to meaningless phonemes (McLuhan 1962).

Considering the same problem, we may cite George Steiner, according to whom the system of the phonetic alphabet and the printing that uses moveable letters based on it are not metaphysical inventions that are able to express transcendent messages – the reasons for their inventions is to be sought in the linear structures of the syntax of Indo-European languages (Steiner 1998: 253-257). However, this way writing would be degraded to a completely material level, while literature and literary texts may be able to express transcendent messages, even if the medium containing the message is physically tangible. As McLuhan states it, it is possible that writing makes texts uniform, but this uniformity concerns only the physical appearance, the medium of the work of art, but the artwork itself is able to remain unique.

Among others Walter J. Ong deals with the history and spread of printing and with the dominance of sight that in the history of humanity gradually replaced the dominance of hearing (Ong 1998: 245-269). Due to printing one has a different relation to texts already written by someone, since although handwritten texts counted as irreproducible, unique objects, in some cases artworks created by their author, printed texts are distanced from their author, are uniform in some sense, and can be reproduced in an unlimited number. Speaking about lyric poetry this revolution can lead to the conclusion that certain literary texts are able to mediate their complete message only in a printed form – for example, let us just think of the typographic image poems by E. E. Cummings. Apart from handwritten texts, printed texts can be treated as finished works, since they cannot be written any further. As for Paul Celan's poetry, it may have importance in

the case of the late, hermetic poems by the author – these short poems consisting only of a few lines or words in many cases, are evidently finished texts, as for their printed form. In Celan's work even punctuation marks play an important role and may modify the opportunities of interpretation. Some poems, as Derrida emphasises, are even *dated*, and the appearance of the date in some editions below the printed poem may also accentuate their finished character (Derrida 1994: 3-74).

Gadamer emphasises that written, literary texts can have some specific truth value. According to the traditional definitions, a text is poetic if it lacks the factor justifying the truth value of the utterance (Gadamer 1994: 188-201). Literary / poetic texts can be adequately *heard* only by the so-called interior ear. However, when Gadamer speaks about the interpretation of an artwork, he metaphorises it as *reading*. All artworks in the world must be *read* so that they should become *present* in the Heideggerian sense. As for Paul Celan's poems, we may state that a poetic text always carries some message and has some truth value – even if in a negative way. In Celan's case, the message is perhaps pronounced by its *withdrawal*, its negative form of pronunciation. In the 20<sup>th</sup> century literature a new norm of truth appeared that belongs to the essence of poetry (Gadamer 1994: 200). Celan's poems tell the truth to the reader in a way that by their hermeticism, hard interpretability and self-enclosed nature *withdraw* themselves from the reader and from the word. The truth is expressed in a negative form, seemingly withdrawing itself from the poem, not explicitly stating itself. Connected to the metaphor according to which the whole understanding of the

world is not else but *reading*, it may be worth having a glance at one of Celan's late poems entitled *Unlesbarkeit – Illegible*:

**JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

**ILLEGIBLE** this  
world. Everything doubled.

Staunch clocks  
confirm the split hour,  
hoarsely.

You, clamped in your depths,  
climb out of yourself  
for ever.

**THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

**UNLESBARKEIT** dieser  
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren  
geben der Spaltstunde recht,  
heiser.

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

Based on this poem the *illegibility of the world* means that things, phenomena of the world in their complex relations cannot or can hardly be interpreted, understood in any way. The nature of all phenomena is *doubled*, on the one hand, they are visible and tangible, but there must be some hidden essence behind everything – and this hidden essence, this *behind* is not reachable or tangible. The only way to *read* the world, says Celan poem, may be that the subject should *climb out of oneself*, alienates oneself from one's own identity. In the state of this ecstasy one may experience the world in a more immediate, deeper way, at least in the world of Celan's poem. It is, certainly, only one of the possible interpretations of the poem above, and it can be acceptable only in a poetic context, since it contradicts the hermeneutical principle according to which no form of understanding is possible without mediation and mediality.

Perhaps it is an acceptable reading of the text that literature, the literary text is some kind of partaking in some experience that would otherwise finally deny us itself. The art of the past, due to mediality and material representation, may serve the needs of the men of the present (Stierle 1996: 286). Following Gadamer, it is possible only through media – one cannot step out of historical time, and one's existence in time has its end. Certain artworks can become permanent within time, becoming classic works, and – even if it is not an adequate statement within scientific frameworks – they may place themselves out of space and time, becoming eternal.

Literary text can be an eminent example of the phenomenon when something is not an answer to some question, but the representation of real things within

imaginary frames. Lyric poetry may be the best example of the often debated relationship of artworks and media. Poetry can also be interpreted as the transgression between the schemas of literary genres (Stierle 1996: 270). A literary text through the written / printed material mediates much more towards the reader than just itself. The “You” appearing in lyric poems, the addressee of a given text can always refer to several subjects, can have an inter-subjective character. Considering Celan’s late poems often referring to themselves, it can be an interpretation that not simply the poetic speaker speaks to the reader / addressee, but the text becomes the speaker itself, and this way, the degree of mediatedness between speaker and addressee may be reduced. Even if the text of a poem is a phenomenon of language, something mediated by the medium of language, the artwork-character and literariness of the work fills the whole medium. After McLuhan’s notion, in a poem the message and the medium may be able to become one, and speak to the addressee in a more immediate and less mediated manner, even if mediality cannot be completely ceased. However, it seems that poetry, and in the present case Celan’s hermetic poetry makes an attempt to cease the mediated nature of reality.

***Possible References to Optical and Electronic Media in Celan’s Poetry in the Mirror of the Poem Fadensonnen – Threadsuns***

As stated above, writing, written and printed texts can be treated as optical media, it is only a question of approach. Paul Celan’s poems permit the interpretation according to which written texts may be considered as a kind of primary medium,

at least for the poet, and written texts are able to mediate and archive information and meanings which are lost or incompletely mediated in spoken language.

One of the fairly well-known poems by Celan may refer among others to the technicalising culture and optical and electronic media of our present. This poem is called *Fadensonnen – Threadsuns*.

### **JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

#### **THREADSUNS**

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sing beyond

humankind.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **FADENSONNEN**

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

The above poem, similarly to other minimalist and hermetic poems by Celan, permits several possible interpretations, even

if the number of possible readings is not endless. The text consisting of only seven lines turned the attention of literary scholars to itself a number of times during its history of reception.. We may presume that the text speaks about not more than the transcendent character of poetry, and the *songs to sing beyond humankind* refer to transcendent meanings that cannot be mediated by everyday language, only by art, namely poetry (Gadamer 1997: 112). In parallel the poem permits an ironic interpretation, according to which nothing more exists *beyond humankind*, reaching the transcendent in any way is impossible, and the poetic speaker is only thinking about it in an ironic manner (Kiss 2003: 175-177), and this way under no circumstances can we take the statement of the last line serious.

The phrase *beyond humankind* and the songs sung there / from there may refer to the transcendent, metaphysical world beyond the visible universe (either the world of platonic ideas or the underworld in the religious sense), but it is also possible that this *beyond* is to be understood in time, in an age from where *humankind* has already disappeared in the physical sense.

Is it possible that Celan's poem does not only refer to mystical, transcendent entities and meanings, but also to the quickly evolving technical media of the poet's own age? It cannot be decided whether this interpretation is legitimate or arbitrary, but if we read Celan's poetry from the direction of mediality and mediatedness, it can evidently prove an interesting approach.

Examining the opening line of the poem the poetic text makes the reader *see threadsons* (the sun's radiation through the clouds?) over a certain *grayblack masteness*. A landscape is



presented to the reader; that is, the poetic text is based on the sight, the imaginary sight created by the power of the words before the eyes of the reader. As we read the text further, we may *read a tree-high human thought that strikes the light-tone*, which is an acoustic and optical medium at the same time. Light-tone, as John Felstiner translates it, *Lichtton* in German is not Celan's neologism, but an existing technical term used in film-making; that is, the name of an optical medium.

The technique called *Lichtton*, namely *Lichttonverfahren* in German, translated in English as *sound-on-film* (apart from Felstiner's possible misunderstanding / poetic interpretation of the text) refers to one of the oldest film-making technologies. It implies a class of sound film processes where the sound accompanying picture is physically recorded onto photographic film, usually, but not always, the same strip of film carrying the picture, and this process did not count as a very new technology even in Celan's age, in the middle of the 20<sup>th</sup> century. As the poem suggests, the human thought is *recorded on film* – mediated by light, an optical medium, and sound, an acoustic medium at the same time. The dual usage of these media may also make us remember the more developed technical media of the present days, for example DVD-player, television or the multi-medial, virtual world of the internet. Is it possible that this *striking* of the *light-tone* is, as a matter of fact, equal to the *songs beyond humankind*? The mystery of the connection between the opening and the closing lines of the poem may be solved by this interpretation.

Medial cultural techniques and the incredibly quick development of electronic technical media in the 20<sup>th</sup> century provided completely new types of experience to people, and

in the modern age it also led to the radical change and reformation of poetry (Ernő Kulcsár Szabó 2004: 166-178). Mechanical archiving systems and discourse networks were invented, discourses multiplied themselves, and it is not clear at all to whom messages – if we can still speak about messages at all – are addressed in the seemingly chaotic context of human culture that is mediated multiple times. Medial changes also caused changes in the field of literature, and Celan's poem which has been interpreted many times, may be considered as the imprint of these changes.

It is Friedrich Kittler who states that no sense is possible without some kind of physical carrier, medium; that is, our human world and culture are necessarily mediated and medial. However, the notion of noise introduced by Shannon nearly always enters the process of mediation, disturbing factors never can be excluded (Kittler 2005: 455-474). Poetry is maybe one of the clearest manifestations of language, a use of language that in principle should not be disturbed by any noise. The gist of poetry is that it creates its elements as self-referential elements, and it was the well-known model of communication by Jakobson that increased the distance between sign and noise as large as possible. Poetry is a medium, a form of communication that defends itself against disturbing factors called *noises*. If we consider the hermetic poetics of Celan's works and their wish to place themselves out of space and time, out of all networks that can be disturbed by noises, then it can be interpreted as a wish for a kind of immediacy.

Despite all of this, nowadays, numberless kinds of noise shadow the communication in our culture. Today noise can

also be technically manipulated, and it is even used to mediate secret, encoded messages, as it can be observed in secret technologies of military communication (Kittler 2005). The relationship between noise and sign has been gradually blurred since it became possible to manipulate their relationship and since the mathematically based communication systems became able to change the nature of noise. It may even lead to the conclusion that it is not certain at all that the addressee of certain messages can be called *man*. By and large it seems to be compatible with the possible interpretation of Celan's poem according to which the addressee of the songs that are sung *beyond humankind* we necessarily cannot call man / human.

The conquest of the electronic and optical media and the strong tendency of technicalisation in our society make it possible to conclude that we can gain knowledge about our own senses only via media. Art and technical media can serve the goal to deceive human senses. The technical media of our days, similarly to Celan's poetry and the poems cited above, create fictional worlds, illusion. Furthermore, in some cases this illusion may be so perfect that even the definition of *reality* becomes questionable (Kittler 2005: 7-40). These medium are first and foremost optical, and only secondly acoustic, since for the man of the present day the sight, the vision is becoming more and more primary.

Optical and electronic media, compared to the historical past, treat symbolic contents in a completely new manner. While the human body in its own materiality still belongs to the (physical) reality, media are more and more becoming the embodiment of the imaginary, the unreal existence and bring

this unreality closer and closer to man. Paul Celan's poem cited above may also turn our attention to this tendency. Perhaps it is worth speaking about technicalisation and the new types of media in a neutral manner, not judging them, but the extreme presence of technology in our society and the possible disappearance of *humankind* as such, the message, the songs *beyond humankind* in a temporal sense may be a fearsome thought. We are not to forget that the poem entitled *Fadensonnen* speaks about a *grayblack wasteness* (a landscape burnt to ashes?), a deserted waste land, in which we may see only a *thought striking the light-tone* – but no human being. Due to the extreme presence of technology in the (material) human culture, certain phenomena can be liberated that cannot be dominated by man anymore. Celan's poem, and the possible negative utopia that it suggests can be read as a warning. Citing Georg Simmel, the tragedy of human culture (mainly in terms of mental values) is in the fact that after a while it may cease itself – man means the greatest danger to oneself, and not some external factor. (Simmel 1999: 75-93).

### ***The Illusion of Immediacy***

We may presume a tendency in Paul Celan's poetry according to which the poetic texts intend to cease, or at least decrease mediatedness and mediality, mainly the medium that has been proved to be imperfect for communication by these days: language. However, if art is not able to overcome the mediatedness by language, then it may experience to withdraw itself from all systems and laws of human world, creating its own reality. As it was mentioned above, art frequently mediates the world of the imaginary.

As if some of Celan's poems also tended to make art completely *privative*, ceasing or defying mediality and mediatedness by resigning from any type of mediation. Poems do not *mediate* anything more, only *stand* in themselves, beyond everyone and everything. This intention may be conceived in the late poem entitled *Stehen – To stand*.

**JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

**TO STAND**, in the shadow  
of a scar in the air.

Stand-for-no-one-and-nothing.  
Unrecognized,  
for you,  
alone.

With all that has room within it,  
even without  
language.

**THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

The poem places itself out of the dimension of time – it is also testified by the infinitive form of the first word of the text, lacking grammatical aspect or tense. This *standing* does not take place sometime, even the *where* of the poem (*in the shadow of a scar in the air*) is questionable. We may not even state that it is some poetic speaker who *stands* – no more speaker, no more subject exists, it is merely the poem itself that withdraws itself from everywhere, into its own reality where nothing else exists beside it. This standing is also imaginable *even without language*, as the poem says – no more language, no more medium is necessary anymore, since nothing more is mediated. McLuhan's statement according to which all media contain another medium (McLuhan 1964) is suspended in this poetic context, since the poem refers to only itself without mediating any linguistic or non-linguistic message, placing itself out of technical media, meanings, or anything tangible. From outside the poem is not graspable anymore, and anything can be valid only in its enclosed world. This way, the enclosed and seemingly unreachable world is able to create the illusion of immediacy, lacking any kind of mediation and mediality. Certainly, we can ask the question how understanding is possible if the poem speaks merely within its own reality, mediating, carrying no more meaning. This statement is evidently valid only within imaginary, artistic, poetic frameworks, and just for a certain time, since the reader, nevertheless, is *granted* something from the poetic

world of the poem defining itself unreachable and free of mediation by reading and interpreting the text, at least receiving the splinters of this poetic reality, remaining at the level of intuition and suspicion, even if complete understanding does not seem possible anymore.

Essentially, the same idea of the cessation of mediality may be conceived in one of Celan's last poems entitled *Schreib dich nicht* – *Don't write yourself*:

### **JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:**

#### **DON'T WRITE YOURSELF**

in between worlds,

rise up against  
multiple meanings,

trust the trail of tears  
and learn to live.

### **THE ORIGINAL GERMAN POEM:**

#### **SCHREIB DICH NICHT**

zwischen die Welten,

komm auf gegen  
der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur  
und lerne leben.

In the above poem the metaphor of understanding the world as *reading* repeatedly appears – the poetic speaker / the poem itself calls itself on not *writing itself between worlds*; that is, it should not take the role of the medium or experiment to mediate anything between the different dimensions of existence, for example between man and man, subject and subject, since due to the *illegibility of the world* and the extreme mediatedness the exact mediation of meanings is maybe impossible. The tragedy of language – and of other media – is in the fact that after a while they tend to eliminate themselves. Human culture evidently needs media (Pfeiffer 2005: 11-49), and medium can even be the synonym for art in certain contexts. However, a question arises: what sense does it have to try to mediate anything, if nothing can be perfectly mediated? Certain pieces of Paul Celan's oeuvre lead to the conclusion that they give up the intention of any form of mediation. The poem *rises up against multiple meanings* and does not intend to mediate anything from the chaotic and dubious flow of meanings, departing to a lonely travel (Celan 1996) and reach a world where mediatedness and mediation is no more necessary. This world is concealed within the poem itself. The poem can only trust *the trail of tears* – the tears shed for the pain of the lack of immediacy and the multiple mediatedness of the world. The poem can *learn to live* only if it reaches the self-enclosed state of immediacy, standing for itself alone, where it is not exposed to language or any other technical medium. Certainly, this poetic withdrawal is only illusionary, yet for a moment, perhaps, we may feel as if the experience of immediacy became possible.



It may be an interesting observation that after the gloomy decades of the linguistic scepticism the desire for immediacy gradually recurs in the discourse of literature and literary studies of the present days (Kulcsár-Szabó 2003: 272-307), as it also seems to appear in some of Paul Celan's late poems. Although we know well that our culture and all human experience are originally mediated, and mediality belongs to the essence of human existence, the immediate experience of phenomenon seems to be impossible, it is good to hope that somehow it is possible to bypass mediality. Art and poetry within it as a way of speaking clearer and perhaps more immediate than everyday language – as Celan's poetry intending to demolish linguistic limits – may grant us the hope that we can experience certain phenomena in an immediate way, accessing their substance.

## WORKS CITED

Bachmann, Ingeborg (1978): *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in *Werke*, 4. v.d. Christine Koschel et al. (ed.), Piper Verlag.

Bacsó, Béla (1996): *A szó árnyéka*. Pécs: Jelenkor.

Bartók, Imre (2009): *Paul Celan – A sériült élet poétikája*. Budapest: L'Harmattan.

Celan, Paul (1959): *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Celan, Paul (1963): *Die Niemandsrose*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1967): *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1971): *Schneepart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1976): *Zeitgeböft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1996): *Meridián*. Trans. Gábor Schein. Budapest: Enigma, 1996/6.

Celan, Paul (2005): *Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2001): *Selected Poems and Prose*. Trans. John Felstiner. London-New York: W. W. Norton.

Derrida, Jacques (1991): *Grammatológia*. Budapest-Szombathely: Életünk-Magyar Műhely.

Derrida, Jacques (1994): *Shibboleth – For Paul Celan*. Trans. Joshua Wilner. In: *Word Traces – Readings of Paul Celan*. ed. Aris Fioretos. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 3-74.

Felstiner, John (1995): *Paul Celan – Poet, Survivor, Jew*. New Heaven-London: Yale University Press.

Gadamer, Hans-Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist du?*. In: *Aestetik und Poetik II. Hermenautik Vollzug. Gesammelte Werke*. J. C. B. Mohr Verlag.

Gadamer, Hans-Georg (1994): *A széép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.

Gadamer, Hans-Georg (2003): *Igazság ésMódszer*. Trans. Gábor Bonyhai. Budapest: Osiris Kiadó.

Kiss, Noémi (2003): *Határbelyzetek – Paul Celan költészete és magyarázó recepciója*. Budapest: Anonymus Kiadó.

Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Trans. Pál Kelemen. Budapest: Magyar Műhely-Ráció.

Kittler, Friedrich (2005): *Zaj és jel távolsága*. In: *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ed. Tibor Bónus, Pál Kelemen, Gábor Tamás Molnár. Budapest: Ráció.

Kulcsár Szabó, Ernő (2004): *Költészet-történet és mediális kultúrtechnikák*. In *Szöveg, medialitás, filológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó, Ernő (2007): *Az értekező beszéd irodalma*. In: *Az olvasás rejtekeit*. Ed. Tibor Bónus, Zoltán Kulcsár-Szabó et al. Budapest: Ráció.

Kulcsár-Szabó, Zoltán (2003): *A közvetlenség visszatérése*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Ed. Ernő Kulcsár Szabó, Péter Szirák. Budapest: Balassi Kiadó.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1996): *Katasztrófa*. Trans. Viktória Radics and István Szántó F. In: *Paul Celan versei Marnó János fordításában*. Budapest: Enigma Kiadó.

Lőrincz, Csongor (2003): *Medialitás és diskurzus*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Ed. Ernő Kulcsár Szabó, Péter Szirák. Budapest: Balassi Kiadó.

McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York-Toronto-London: MacGraw-Hill Book Company.

Miller, Jonathan (1971): *McLuhan*. London: Collins-Fontans.

Ong, Walter J. (1994): *Nyomtatás, tér, lezárás*. In: *Szóbeliség és írásbeliség*. Ed. Kristóf Nyíri, Gábor Szécsi. Budapest: Áron Kiadó.

Pfeiffer, K. Ludwig (2005): *A mediális és az imaginárius*. Budapest: Magyar Műhely-Ráció.

Simmel, Georg (1999): *A kultúra fogalma és tragédiája*. In: *Forrásmunkák a kultúra életéből: német kultúraelméleti tanulmányok II*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Steiner, George (1998): *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New Heaven-London: Yale University Press.

Stierle, Karlheinz (1996): *Aesthetische Rationalität*. Munich: Fink Verlag.

Szondi, Peter (1972): *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

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 'Divan' 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 Hawdalab*, 37-48.

Georg-Michael SCHULZ, *Individuation und Austauschbarkeit. Zu Paul Celans 'Gespräch im Gebirg'*, in *Deutsche Vierteljahrschrift 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 Hawdalab*, 126-142.

Anthony STEPHENS, *The Concept of "Nebewelt" 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.

**FÜGGELÉK**  
**PAUL CELAN VÁLOGATOTT VERSEI A SZERZŐ**  
**MAGYAR FORDÍTÁSÁBAN ÉS EREDETI NÉMET**  
**NYELVEN**

*Nyárfa*

Nyárfa, leveleid fehérén pillantanak a sötétbe.  
Anyám haja soha nem volt fehér.

Gyermekláncfű, Ukrajna ilyen zöld.  
Szőke anyám nem tért haza.

Esőfelhő, késlekedsz a kút felett?  
Halkszavú anyám mindenkit megsiratott.

Kerek csillag, meghúzod az arany hurkot.  
Anyám szívét ólom tépte szét.

Tölgyfaajtó, helyedből ki emelt ki?  
Jámbor anyám nem térhet vissza már.

*Espenbaum*

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.  
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.  
Meine blonde Mutter kam nicht heim.



Regenwolke, säumst du an den Brunnen?  
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.  
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?  
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

### *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...

Ó, rozsdabarna fürtjeid, és tested, mely oly fehér –  
a szemhéjak rózsásan megremegnek, akár sátor a hófödte tájon:  
szakállas szívem nem odabent pihen meg ott, tavasszal nem  
borul virágba a bokor.

### *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...

Ach, war deine Locke auch rostbraun, so weiß auch dein Leib –  
die Lider der Augen sind rosig gespannt als ein Zelt übers  
Scheenland:  
ich lagre mein bärtiges Herz nicht dorthin, im Frühling blüht  
nicht der Busch.

### *Homok az urnákból*

Penészes zöld a felejtés háza.  
Minden tántorgó kapu előtt ott kéklík lefejezett hegedűsöd.  
Neked döngeti keserű fanszór-moha-dobját,  
Szemöldököd üszkös lábujjakkal festi a homokba.  
Hosszabbra rajzolja vonalait, mint amilyenek voltak, és ajkad  
pirosát is.  
Itt te töltöd meg az urnákat és táplárod szívedet.

### *Der Sand aus den Urnen*

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.  
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter  
Spielmann.  
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar,  
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.  
Länger zeichnet er sie, als sie war, und das Rot deiner Lippe.  
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.

### *Az évek tőled, hozzám*

Ha sírok, hajad újra hullámzik. Szemed kékségével  
teríted meg szerelmünk asztalát: ágyat vetsz nyár és őszt között.  
Isszuk, amit valaki kevert, aki nem én voltam, nem te, és nem is  
egy harmadik:  
isszuk az üresség utolsó kortyát.

Nézzük magunkat a mélytenger tükrében és egyre sietősebben  
eszünk:  
az éjszaka az éjszaka, a reggellel veszi kezdetét,  
melléd fektet.

### *Die Jahre von dir zu mir*

Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner  
Augen  
deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer  
und Herbst.  
Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch  
ein dritter:  
wir schlürfen ein Leeres und Letztes.

Wir sehen uns zu in den Spiegeln der Tiefsee und reichen uns  
rascher die Speisen:  
die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen,  
sie legt mich zu dir.

### *A távolság dicsérete*

Szemeid forrásában  
élnék a téboly-tenger halászáinak hálói.  
Szemeid forrásában  
a tenger megtartja szavát.

Itt éltem én,  
a szív, emberek között,  
aki most levetkőzöm ruháimat és egy eskü ragyogását:

Feketébb feketeségben, pőrébb vagyok.  
Hűséges csak hűtlenül lehetek.  
Én vagyok te, ha én vagyok.

Szemeid forrásában  
hányódom és prédáról álmodozom.

Háló hálóba kapott:  
összegabalyodva válunk el.

Szemeid forrásában  
az akasztott ember megfojtja kötelét.

### *Lob der Ferne*

Im Quell deiner Augen  
leben die Garne der Fischer der Irrsee.  
Im Quell deiner Augen  
hält das Meer sein Versprechen.

Hier werf ich,  
ein Herz, das geweilt unter Menschen,  
die Kleider von mir und den Glanz eines Schwures:

Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.  
Abtrünnig erst bin ich treu.  
Ich bin du, wenn ich ich bin.

Im Quell deiner Augen  
treib ich und träume von Raub.

Ein Garn fing ein Garn ein:  
wir scheiden umschlungen.

Im Quell deiner Augen  
erwürgt ein Gehenkter den Strang.

## **Corona**

Kezemből tépi ki az őszt az avart: hiszen barátok vagyunk.  
Kihámozzuk héjából az időt és megtanítjuk járni:  
ám az idő visszatér héjába.

A tükörben vasárnap van,  
álom az álomban,  
a száj igazat beszél.

Szemem lepillant szerelmem nemére:  
egymásra nézünk,  
sötétséget beszélünk,  
annyira szeretjük egymást, akár a mák és az emlékezet,  
úgy alszunk, akár a bor a kagylóhéjban,  
akár a tenger a holdvilág véráramában.

Az ablak előtt öleljük egymást, minket néz az utca,  
itt az ideje, hogy megtudják!  
Itt az ideje, hogy a kő magától kinyíljon,  
hogy szív dobbanjon a nyugtalanságnak.  
Itt az ideje, hogy eljöjjön az ideje.

Itt az idő.

## **Corona**

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.  
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:  
die Zeit kehrt zurück in die Schale.  
Im Spiegel ist Sonntag,  
im Traum wird geschlafen,  
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:  
wir sehen uns an,  
wir sagen uns Dunkles,  
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,  
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,  
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.  
Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der  
Straße:  
es ist Zeit, daß man weiß!  
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.  
Es ist Zeit.

## *Halálfúga*

Pirkadat fekete tejét isszuk este  
isszuk délben és reggel isszuk éjszaka  
csak isszuk és isszuk  
sírgödröt ásunk a levegőben, ott majd nem fekszünk szűken  
Egy férfi él a házban a kígyókkal játszik és ír  
csak írja mikor leszáll az est Németországba írja Margit arany  
hajadat  
ír és előlép a házból csillag-villámok közt előfüttyenti vadászebeit  
fütyül zsidóinak ássanak sírgödröt a földbe  
és tánczene szóljon azonnal

Pirkadat fekete teje, téged iszunk éjjel  
téged iszunk reggel és délben téged iszunk este  
iszunk és iszunk  
Egy férfi él a házban a kígyókkal játszik és ír  
csak írja mikor leszáll az est Németországa írja arany hajadat  
Margit  
hamu-hajadat Szulamit sírgödröt ásunk a levegőben ott majd  
nem fekszünk szűken

Mélyebbre parancsolja az ásót a földbe ti meg táncra és dalra  
gyerünk  
kiáltja övcsatja után nyúl kék a szeme  
gyerünk ti ott mélyebbre az ásót és szóljon tovább a táncmuzsika

Pirkadat fekete teje, téged iszunk éjjel  
téged iszunk reggel és délben téged iszunk este  
iszunk és iszunk  
Egy férfi él a házban aranyhajad Margit  
hamu-hajad Szulamit a kígyókkal játszik



édesebben kiáltja játsszák a halált hisz a halál német mester  
sötétebb muzsikát parancsol akkor és füstként a levegőbe  
szálltok  
lesz egy sírgödrötök a felhőkben ott majd nem fekszetek szűken

Pirkadat fekete teje téged iszunk éjjel  
téged iszunk délben a halál német mester  
téged iszunk este és reggel és iszunk csak iszunk  
a halál német mester kék a szeme  
ólomgolyójával eltalál téged célt sose téveszt  
egy férfi él a házban aranyhajad Margit  
ránk uszítja vadászputyáit sírgödröt ajándékoz nekünk a  
levegőben  
a kígyókkal játszik és azt álmodja a halál német mester

arany hajad Margit  
hamu-hajad Szulamit

### *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 schwingt 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

## *Egyiptomban*

Mondd az idegen nő szemének: légy víz.  
Keresd az ismeretlen nő szemében, akiket a vízben ismersz.  
Szólítsd őket a vízből: Ruth! Noémi! Mirjám!  
Ékesítsd őket, amikor az ismeretlen nővel hálasz.  
Ékesítsd őket az ismeretlen nő felhő-hajával.  
Mondd Ruthak, Mirjámnak és Noéminek:  
Nézzétek, mellette alszom el!  
Ékesítsd fel a legszebben az ismeretlen nőt oldaladon.  
Ékesítsd őt a fájdalommal, amit Ruthért, Mirjamért és Noémiért  
érezel.  
Mondd azt az ismeretlen nőnek:  
Nézd, velük aludtam el!

## *In Ägypten*

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser.  
Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.  
Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!  
Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.  
Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.  
Du sollst zu Ruth und Mirjam und Noëmi sagen:  
Seht, ich schlaf bei ihr!  
Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.  
Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam  
und Noëmi.  
Du sollst zur Fremden sagen:  
Sieh, ich schlief bei diesen!

### ***Ködkürt***

Száj a letakart tükörben,  
térdepelés a góg oszlopai előtt,  
a kézben rácsnyaláb:

elér a sötétség,  
nevemen nevez,  
elébe vezet.

### ***Ins Nebelhorn***

Mund im verborgenen Spiegel,  
Knie vor der Säule des Hochmuchs,  
Hand mit dem Gitterstab:

reicht euch das Dunkel,  
nennt meinen Namen,  
führt mich vor ihn.

### *Kristály*

Saját szádat ne az én ajkamon keresd,  
az idegent ne a kapu előtt,  
a könnyet ne a szememben.

Vörös a vöröset hét éj magasában leli meg,  
hét szívnyi mélységben zörget a kéz a kapun,  
víz a kútból hét rózsza után fakad.

### *Kristall*

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,  
nicht vorm Tor den Fremdling,  
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,  
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,  
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

### *Egyedül vagyok*

Egyedül vagyok, a hamu-virágokat érett  
feketeséggel teli vázába rakom. Nővérem szája,  
kimondasz egy szót, amely az ablak előtt tovább él,  
és amit megálmodtam, zajtalanul felkúszik rám.

Hervadó óra virágzásában állok, csepp  
Gyantám maradt egy megkésett madárnak:  
eleven-vörös tollain hópelyheket visel;  
csőrében morzsányi jég, érkezik, a nyáron át.

### *Ich bin allein*

Ich bin allein, ich stell die Aschenblume  
ins Glas voll reifer Schwärze. Schwesternmund,  
du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern,  
und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor.

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.

### *Éjszaka, mikor a szerelem*

Éjszaka, mikor a szerelem ingája  
kileng a Mindig és a Soha között,  
szavad a szív holdjaihoz csapódik,  
és viharos kék szemed  
az égboltot a földnek ajánlja.

A távoli, álom-fekete ligetből  
hozzánk ér, ami tovatűnt,  
itt kering, amit elmulaszottunk, hatalmas, akár a jövő körvonalai.

Ami most merül és emelkedik,  
azé, amit legbelül hantoltunk el:  
vakon, akár egymással váltott pillantásunk,  
szájon csókolja az időt.

### *Nachts, wenn das Pendel*

Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt  
zwischen Immer und Nie,  
stößt dein Wort zu den Monden des Herzens  
und dein gewitterhaft blaues  
Aug reicht der Erde den Himmel.

Aus fernem, aus traumgeschwärmtem  
Hain weht uns an das Verhauchte,  
und das Versäumte geht um, groß wie die Schemen der Zukunft.

Was sich nun senkt und hebt,  
gilt dem zuinnerst Vergrabnen:



blind wie der Blick, den wir tauschen,  
küßt es die Zeit auf den Mund.

### *A legfehérebb galamb*

Felszállt a legfehérebb galamb: hát szerethetlek!  
Néma ablakban néma ajtó imbolyog.  
A csendes fa belép a csendes házba.  
Olyan közel vagy, mintha itt se volnál.

Kezemből kiveszed a hatalmas virágot:  
nem fehér, nem vörös, nem kék – de azért elveszed.  
Ahol soha nem volt, ott marad immár örökre.  
Sosem voltunk, ezért vele maradunk.

### *Der Tauben weißeste*

Der Tauben weißeste flog auf: Ich darf dich lieben!  
Im leisen Fenster schwankt die leise Tür.  
Der stille Baum trat in die stille Stube.  
Du bist so nah, als weitest du nicht hier.

Aus meiner Hand nimmst du die große Blume:  
sie ist nicht weiß, nicht rot, nicht blau - doch nimmst du sie.  
Wo sie nie war, da wird sie immer bleiben.  
Wir waren nie, so bleiben wir bei ihr.

### *Útitárs*

Anyád lelke ott lebeg elótted.  
Anyád lelke segít áthajózni az éjen, zátonyról zátonyra.  
Anyád lelke elúzi előled a cápákat.

Ez a szó anyád neveltje.  
Anyád neveltje megosztja veled táborát, kőről kőre.  
Anyád neveltje fény-morzsa után hajol.

### *Der Reisekamerad*

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.  
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.  
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.  
Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.  
Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.

### *Örökkévalóság*

Éjjelfa kérge, rozsdaszülte kés  
suttog neked, nevekhez, időhöz, szívekhez.  
Egy szó, amely aludt, míg figyeltünk,  
a lomb alá siklott:  
meggyőzi majd az ősz,  
még inkább a kezét, amelyet összeszedett,  
frissen, akár a csókolt száj feledésének mákja.

### *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 aufließt,  
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.

### ***Számold a mandulákat***

Számold a mandulákat,  
számold, ami keserű volt és ébren tartott,  
számolj bele engem is:

Kutattam szemed, és amint kinyitottad, senki nem nézett rád,  
én sodortam a titokzatos fonalat,  
mentén az általad elképzelt harmat  
lecsorgott a korsókba,  
amelyekre senki szívéhez el nem érő példabeszéd vigyáz.

Ott léptél be először egészen a névbe, mely a tiéd,  
biztos lábakon magadhoz igyekeztél,  
hallgatásod harangtornyában lesújtottak a kalapácsok,  
csatlakozott hozzád, akit kilestek,  
a halott is köréd fonta karjáit,  
így keltetek át közösen az estén.

Keseríts el.  
Számolj engem is a mandulákhoz.

### ***Zähle die Mandeln***

Zähle die Mandeln,  
zähle, was bitter war und dich wachhielt,  
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich  
ansah,  
ich spann jenen heimlichen Faden,

an dem der Tau, den du dachtest,  
hinunterglitt zu den Krügen,  
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,  
schrittst du sicheren Fußes zu dir,  
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,  
stieß das Erlauschte zu dir,  
legte das Tote den Arm auch um dich,  
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.  
Zähle mich zu den Mandeln.

### *Kettős körvonal*

Hadd égjen szemed a szobában gyeryaként,  
hadd legyen szemvillanásod kanóc,  
hadd legyenek elég vak,  
hogy lángra gyújtsam.

Nem.  
Valami más legyen.

Lépj ki a házból,  
szerszámozd fel színes álmodat,  
patkói hadd beszéljenek  
a hóhoz, amit lelkem  
szirtjeiről aláfűjsz.

### *Zwiegestalt*

Laß dein Aug in der Kammer sein eine Kerze,  
den Blick einen Docht,  
laß mich blind genug sein,  
ihn zu entzünden.

Nein.  
Laß anderes sein.

Tritt vor dein Haus,  
schirr deinen scheckigen Traum an,  
laß seine Hufe reden  
zum Schnee, den du fortbliest  
vom First meiner Seele.

### *Távolságok*

Szem a szemben, a hűvösben,  
hadd kezdjük hát el ez ezt is:  
hadd szívjuk be  
együtt a fátlyat,  
mely egymás elől elrejt,  
ha az este meg akarja mérni,  
milyen messze van  
melyik forma attól a formától, amit épp felölt,  
minden formától,  
amivé kettőnketigézett.

### *Fernen*

Aug in Aug, in der Kühle,  
laß uns auch solches beginnen:  
gemeinsam  
laß uns atmen den Schleier,  
der uns voreinander verbirgt,  
wenn der Abend sich anschickt zu messen,  
wie weit es noch ist  
von jeder Gestalt, die er annimmt,  
zu jeder Gestalt,  
die er uns beiden geliehn.

### *Sötétségből sötétségbe*

Szemed felpattan – látom, él a sötétségem.  
Nézem, ott van a földön:  
az is az enyém és él.

Átkelni rajta? És ott felébredni?  
Miféle fény lépdél a nyomomban,  
aki révészre lett?

### *Von Dunkel zu Dunkel*

Du schlugst die Augen auf – ich seh mein Dunkel leben.  
Ich seh ihm auf den Grund:  
auch da ists mein und lebt.

Setzt solches über? Und erwacht dabei?  
Wes Licht folgt auf dem Fuß mir,  
daß sich ein Ferge fand?



### *Vendég*

Még mielőtt esteledne,  
felkeres az, aki szóba elegyedett a sötétséggel.  
Még mielőtt pirkadna,  
felébred,  
alvást hoz indulás előtt,  
alvást, melyben lépések konganak:  
hallod, amint bejárja a távlságokat,  
s a lelkedet veted neki oda.

### *Der Gast*

Lange vor Abend  
kehrt bei dir ein, der den Gruß getauscht mit dem Dunkel.  
Lange vor Tag  
wacht er auf  
und facht, eh er geht, einen Schlaf an,  
einen Schlaf, durchklungen von Schritten:  
du hörst ihn die Fernen durchmessen  
und wirfst deine Seele dorthin.

### ***Forgandó kulccsal***

Forgandó kulccsal  
tárod ki a házat, ahol  
az elhallgatás hava hull alá.  
Akár a füledből, szemedből, szádból  
előtörő vér,  
kulcsod megfordul.

Megfordul a kulcsod, megfordul a szó,  
mely a pelyhekkal együtt hull alá.  
Akár csak a téged lökdöső szél,  
a szó körül örvényben gyűlik a hó.

### ***Mit wechselndem Schlüssel***

Mit wechselndem Schlüssel  
schliesst du das Haus auf, darin  
der Schnee des Verschwiegenen treibt.  
Je nach dem Blut, das dir quillt  
aus Aug oder Mund oder Ohr,  
wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,  
das treiben darf mit den Flocken.  
Je nach dem Wind, der dich fortstößt,  
ballt um das Wort sich der Schnee.

### *Megidézett*

Fügetáplálta szív,  
hol az óra magában felidézi  
a holtak mandulaszemét –  
fügetáplált.

Meredeken a tenger leheletében,  
a megfeneklett  
hajóorr,  
zátonynóvér.

Fehér hajadon hullámzik  
a nyáreleji  
felhők gyapja.

### *Andenken*

Feigengenährt sei das Herz,  
darin sich die Stunde besinnt  
auf das Mandelauge des Toten  
Feigengenahrt.

Schroff, im Anhauch des Meers,  
die gescheiterte  
Stirne,  
die Klippenschwester.

Und um dein Weisshaar vermehrt  
das Vlies  
der sömmernden Wolke.

### *Hangok*

A zöld víztükörbe  
vésett hangok.  
Mikor a jégmadár alászáll,  
zörren a másodperc.

Mi veled volt  
minden parton,  
most lekaszáltan  
egy másik képbe lép.

### *Stimmen*

Stimmen, ins Grün  
der Wasserfläche geritzt.  
Wenn der Eisvogel taucht,  
sirrt die Sekunde.

Was zu dir stand  
an jedem Ufer,  
es tritt  
gemäht in ein anderes Bild.

### ***Bizakodás***

Lesz egy másik szem,  
idegen,  
a miénk mellett:  
néma köszemhøj alatt.

Gyertek, vájjátok tárnáitokat!

Lesz majdan egy kőzetbe  
szorult szempilla,  
amelyet megacéloznak az el nem siratottak,  
a legfinomabb orsó.

Előttünk végzi el a munkát,  
mintha lennének még, hisz van kő, fivérek.

### ***Zuversicht***

Es wird noch ein Aug sein,  
ein fremdes, neben  
dem unsern: stumm  
unter steinernem Lid.

Kommt, bohrt euren Stollen!

Es wird eine Wimper sein,  
einwärts gekehrt im Gestein,  
von Ungeweintem verstäht,  
die feinste der Spindeln.

Vor euch tut sie das Werk,  
als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder.

### *Odalent*

Hazatért a feledésbe  
lassú szemeink  
vendég-párbeszéde.

Hazatért, szótagról szótagra,  
szétterítve a nappalra vak  
kockákra, melyek  
után a játszó kéz kapdos,  
hatalmasan, éberen.

Túlhabzó beszédem:  
a hallgatásod ruhájába  
bújtatott apró kristály.

### *Unten*

Heimgeführt ins Vergessen  
das Gast-Gespräch unsrer  
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt  
auf die tagblinden Würfel, nach denen  
die spielende Hand greift, groß,  
im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede:

angelagert dem kleinen  
Kristall in der Tracht deines Schweigens.

### *Tenebrae*

Közel vagyunk, Uram.  
megfoghatón közel.

Megragadva, Uram,  
összefonódva, mintha minden egyes  
test a Te tested volna.

Imádkozz Uram,  
imádkozz hozzánk,  
közledünk.

Szélről űzve mentünk, hogy igyunk,  
tócsára, vályúra hajolva.

Inni mentünk, Uram.

Vér volt az, vér,  
amit te hullattál, Uram.

Ragyogott.

Szemünkben a te képed gyúlt fel, Uram.  
Szemünkben és szánkban az üresség lett úrrá.  
Ittunk belőle, Uram.  
A vérből, s a vérben felsejlő képből, Uram.

Imádkozz, Uram.  
Közel járunk.

### *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  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

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

Es glänzte.

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



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

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

### *Virág*

A kő.  
A kő a levegőben, amit követtem.  
Szemed, olyan vak, akár a kő.

Kezek  
voltunk,  
üresre mertük a sötétet, rátaláltunk  
a szóra, mellyel megérkezett a nyár  
virág.

Virág – vakság szava.  
Szemed és szemem:  
gondoskodnak  
a vízről.

Növekedés.  
Szívburok szívbuokra  
hajlik.

Még egy hasonló szó, és a pörölyök  
lendülnek a szabadban.

## ***Blume***

Der Stein.  
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.  
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren  
Hände,  
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden  
das Wort, das den Sommer heraufkam:  
Blume.

Blume – ein Blindenwort.  
Dein Aug und mein Aug:  
sie sorgen  
für Wasser.

Wachstum.  
Herzwand um Herzwand  
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer  
schwingen im Freien.

## *Nyelvrács*

Szemgyűrű a nyalábok között.

Felvillanó szemhéj,  
felfelé csapdos,  
egy pillantást elenged.

Írisz, úszónő, álmatlan és komor:  
a szívészürke égbolt, közel kell legyen.

Ferdén, a vasburokban,  
füstölgő fadarab.  
Fényérzékkel  
találsz a lélekbe.

(Volnék, akár te. Volnál, akár én.  
Vajon nem *ugyanaξon*  
passzátszélben álltunk?  
Idegenek vagyunk.)

Kőlapok. Rajtuk a  
szorosán egymáshoz érő két  
szívészürke nevetés:  
két  
teleszájnyi hallgatás.

## *Sprachgitter*

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.

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

Schräg, in der eisernen Tülle,  
der blakende Span.  
Am Lichtsinn  
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.  
Standen wir nicht  
unter *einem* Passat?  
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,  
dicht beieinander, die beiden  
herzgrauen Lachen:  
zwei  
Mundvoll Schweigen.

## *Hóágy*

Világra vak szemek, halálmélységben: jövök,  
bozótos a szív mélyén.  
Jövök.

Holdtükör sziklafal. Lefelé.  
(Légzésfoltos ragyogás. Lecsorduló vérszálak.  
Felhősödő lélek, még egyszer alakzatközelben.  
Tízujjárnyc – összefonódva.)

Világra vak szemek,  
szemek halálmélységben,  
szemek, szemek:

A hóágy mindkettőnk alatt, a hóágy.  
Kristály kristályon,  
időmély rácsozat, zuhanunk,  
zuhanunk, heverünk, zuhanunk.

És csak zuhanunk:  
Voltunk. Vagyunk.  
Egy vérből valók vagyunk az éjszakával.  
A folyosókon, a folyosókon.

## *Schneebett*

Augen, weitblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,  
Hartwuchs im Herzen.  
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.  
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.  
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.  
Zehnfingerschatten – verklammert.)

Augen weltblind,  
Augen im Sterbegeklüft,  
Augen Augen:

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.  
Kristall um Kristall,  
zeittief gegittert, wir fallen,  
wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:  
Wie waren. Wir sind.  
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.  
In den Gängen, den Gängen.

### ***Köln, Hof tér***

Szívidő, megállnak  
a megálmodtak,  
az éjféltre meredve.

Valami belebeszél a csendbe, valami néma maradt,  
valami folytatta útját.  
A száműzöttek és elveszettek  
hazatértek.

Ti, dómok.

Ti, szem-nem-látta dómok,  
ti, fül-nem-hallotta folyók,  
ti, órák, mélyen mibennünk.

### ***Köln, am Hof***

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.

Ihr Dome ungesehn,

ihr Ströme unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns.

### *A távolban*

Szótlanság, ismét, tágas, egy ház –  
jöjj, be kell laknod.

Órák, átokszép tántorgásban: elérhető  
a szabad ország.

Élesebben, mint az maradék levegő: lélegezned kell,  
lélegezned és lenned, neked.

### *In die Ferne*

Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus –:  
komm, du sollst wohnen.

Stunden, fluchschön gestuft: erreichbar  
die Freistatt.

Schärfer als je die verbliebene Luft: du sollst atmen,  
atmen und du sein.



### *Szájmagasságban*

Szájmagasságban, érezhetően:  
sötétség-növényzet.

(Fény, nem kell kutatnod,  
hó-háló vagy, prédádat  
utoléred.

Mindkettő megfelel:  
érintett és érintetlen.  
Mindkettő bűnősként beszél a szerelemről,  
mindkettő létezni és meghalni akar.)

Levélhegek, rügyek, szempillák.  
Szemlélő, nap-idegen.  
Héj, feltáruló, valós.

Az ajak tudta. Tudja most is.  
Az ajak mindvégig néma marad.

### *In Mundhöhe*

In Mundhöhe, fühlbar:  
Finstergewächs.

(Brauchst es, Licht, nicht zu suchen, bleibst  
das Schneegarn, hältst  
deine Beute.

Beides gilt:

Berührt und Unberührt.  
Beides spricht mit der Schuld von der Liebe,  
beides will dasein und sterben.)

Blattnarben, Knospen, Gewimper.  
Äugendes, tagfremd.  
Schelfe, wahr und offen.

Lippe wußte. Lippe weiß.  
Lippe schweigt es zu Ende.

### *Egy kéz*

Az asztal, időfából,  
rizstállal és borral.  
El-  
hallgatják, megeszik, megisszák.

Egy kéz, amit megcsókoltam,  
világít a szájaknak.

### *Eine Hand*

Der Tisch, aus Stundenholz, mit  
dem Reisgericht und dem Wein.  
Es wird  
geschwiegen, gegessen, getrunken.

Eine Hand, die ich küßte,  
leuchtet den Mündern.

## *A világ*

A világ az üres órákban  
hozzánk lépett:

Két  
fatörzs, fekete,  
ág nélkül,  
görcsök nélkül.  
A nyomvonalban, éles szegéllyel,  
az egyetlen  
szabad szíromlevél:

Mi is itt, az ürességben,  
állunk a zászlóknál.

## *Die Welt*

Die Welt, zu uns  
in die leere Stunde getreten:

Zwei  
Baumschäfte, schwarz,  
unverzweigt, ohne  
Knoten.  
In der Düsen spur, scharfrandig, das  
eine frei-  
stehende Hochblatt.

Auch wir hier, im Leeren,  
stehn bei den Fahnen.

### ***Facsillag***

Kék facsillag,  
apró rombuszokból tákolta össze ma  
kezeink legfiatalabbja.

A szó, amíg  
sót nyersz az éjszakából, a pillantás  
újra a keserű szelet kutatja:

– Egy csillag, helyezd, helyezd  
el a csillagot az éjszakában.

(– Az én éjszakámba,  
az enyémbé.)

### ***Ein Holzstern***

Ein Holzstern, blau,  
aus kleinen Rauten gebaut. Heute, von  
der jüngsten unserer Hände.

Das Wort, während  
du Salz aus der Nacht fällst, der Blick  
wieder die Windgalle sucht:

– Ein Stern, tu ihn,  
tu den Stern in die Nacht.

(– In meine, in  
meine.)

### *Nyári hírek*

A többé már meg nem taposott,  
megkerült kakukkfű-szőnyeg.  
Üres sor, amint  
keresztülhatol a hangán.  
Semmit sem viszünk a széltörésbe.

Találkozások, újra,  
elidegenült szavakkal:  
kőütés, gyomok, idő.

### *Sommerbericht*

Der nicht mehr beschriftene, der  
umgangene Thymiant Teppich.  
Eine Leerzeile, quer  
durch die Glockenheide gelegt.  
Nichts in den Windbruch getragen.

Wieder Begegnungen mit  
vereinzelt Worten wie:  
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.

***A MÉLYBEMENETEL SZAVA,***

amit mind olvastunk.

Az évek, a szavak, azóta.

Még mindig ez vagyunk.

Tudod, a tér végtelen,

tudod, nem kell elszárnyalnod,

tudod, ami a szemedbe íródott,

elmélyíti nekünk a mélységet.

***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,

weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,

weißt du, was sich in dein Aug schrieb,

vertieft uns die Tiefe.

### *Zsoltár*

Senki sem gyúr minket újra földből és agyagból,  
porunkat senki sem kelti életre.  
Senki.

Dícsértessél, te, Senki.  
Éretted akarunk  
virágozni.  
Veled  
szemben.

Semmi voltunk,  
az vagyunk, az is  
maradunk, és virágzunk:  
a semmi és  
a senki rózsája.

Bibénk lélek-fényes,  
porzóink ég-ziláltak,  
koronánk pedig, ó, vörös,  
a tüskék  
felett  
elzengett  
bíborszónktól.

### *Psalm*

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

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

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

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.



## *Tévelygő*

Bevésődnek az esték  
szemed alá. Az ajakszámolta  
szótagok – gyönyörű,  
hangtalan kör –  
segítik a kúszócsillagot,  
középre. A halántéktáji kő,  
egyszer feltárul:

minden  
szétrobbant  
napnál, léleknél  
ott voltál, az éterben.

## *Erratisch*

Die Abende graben sich dir  
unters Aug. Mit der Lippe auf-  
gesammelte Silben – schönes,  
lautloses Rund –  
helfen dem Kriechstern  
in ihre Mitte. Der Stein,  
schläfennah einst, tut sich hier auf:

bei allen  
versprengten  
Sonnen, Seele,  
warst du, im Äther.

### *Nappal*

Nyúlőr-égbolt. Még mindig  
egy kivehető szárny ír a levegőbe.

Én is, emlékeztetek rá,  
por-  
színű, daruként  
jöttem

### *Bei Tag*

Hasenfell-Himmel. Noch immer  
schreibt eine deutliche Schwinge.

Auch ich, erinnere dich,  
Staub-  
farbene, kam  
als ein Kranich.

***BAMBUSZSZÁLAT VÁGTAM***

neked, fiam.  
Éltem.

E holnapra tova-sodródó  
kunyhó  
most áll.

Én nem voltam az építők közt: te  
nem tudod, miféle edénybe  
töltöttem a környező homokot,  
évekkel ezelőtt, parancsra  
és imára. A tiéd a szabadságból jön –  
megmarad szabadnak.

A nád, amely a lábakba kap, holnap  
és örökké ugyanott meredezik majd, ahol  
téged is kijátszik a lélek,  
a kötöttségben.

***ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN***

Für dich, mein Sohn.  
Ich habe gelebt.

Diese morgen fort-  
getragene Hütte,  
sie steht.

Ich habe nicht mitgebaut: du  
weißt nicht, in was für  
Gefäße ich den

Sand um mich her tat, vor Jahren, auf  
Geheiß und Gebot. Der deine  
kommt aus dem Freien – er bleibt  
frei.

Das Rohr, das hier Fuß faßt, morgen  
steht es noch immer, wohin dich  
die Seele auch hinspielt im Un-  
gebundenen.

**MÉLYEN BENNEM** a szó, mely halhatatlan volt, lezuhant:  
a mennyboltszurdokban, homlokom mögött,  
ott, nyálban és moslékban fürdik,  
a hetedik csillag, mely velem él.

Az éjházban: rímek, bélsárlégzés,  
a szem képek szolgája –  
és mégis: egyetlen egyenes hallgatás, egy kő,  
mely az ördöglépcsőt megkerüli.

**WOHIN MIR** das Wort, das unsterblich war, fiel:  
in die Himmelsschlucht hinter der Stirn,  
dahin geht, geleitet von Speichel und Müll,  
der Siebenstern, der mit mir lebt.

Im Nachthaus die Reime, der Atem im Kot,  
das Auge ein Bilderknecht –  
Und dennoch: ein aufrechtes Schweigen, ein Stein,  
der die Teufelsstiege umgeht.

## ***LÉLEGZETKRISTÁLY***

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

***MEGÁLMODATLANTÓL*** maratva  
halmozza fel az álmatlanul átbolyongott kenyérföld  
az élethegyet.

Morzsáiból gyúrod  
újra neveinket,  
melyeket én  
ujjaimon a tiédhez  
hasonlatos szemekkel  
végigtapogattam  
átkelőhely után, ahol  
hozzád virraszthatok,  
számban izzó éhséggyertyával.

***AZ AJTÓHASADÉKBA***  
szorult mennyboltérem barázdáiba  
préseled a szót,  
melyből előgördültem,  
amint remegő kézzel  
elbontottam felettünk a tetőt  
paláról palára,  
szótagról szótagra,  
a fenti koldustányéron

megcsillanó rézfény  
kedvéért.

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

**KÉSEI ARCOD ELÉ**  
lépett magában  
az engem is átváltoztató éjszakák  
között valami  
megjelent, ami egyszer  
már járt nálunk,  
gondolatoktól érintetlenül.

**A BÁNATZUHATAGON KERESZTÜL,**  
el(haladva) a csupasz  
sebtükör mellett:  
a negyven lehántolt kérgű  
életfát ott úsztatják.

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

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

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

**UTAK KEZED ÁRNYÉK-**  
törmelékében.

A négyujjbarázdából  
kikotrom magamnak  
a kővé dermedt áldást.

**SZÜRKÉSEFEHÉR,**  
meredeken kivájt  
érzés.

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

Levágott fül hallgatózik.  
Csíkokra szelt szem  
mindezzel boldogul.

Magad vagy a dalnak ellenálló  
árbocszalag.

**FÖLD FELÉ ÉNEKELT ÁRBOCOKKAL**

siklanak a mennyboltroncsok.

Fogaddal kapaszkodsz  
ebbe a fa-dalba.

Magad vagy a dalnak ellenálló  
árbocszalag.

### **JÁROMCSONTODDAL**

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

**JÉGESŐBEN**, az üszkös kukorica-  
csőben, odahaza,  
engedelmeskedve a kései,  
kemény novemberi csillagoknak:

a férgek közötti párbeszéd  
a szívfonálba kötve –:

egy húr, melytől, Nyilas,  
a te nyílbetűd  
süvít el.

**ÁLLNI** a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás,



ismeretlenül,  
helyetted / érted  
egyedül.

Mindazzal együtt, ami ott benn elfér,  
akár nyelvtelenül.

**VIRRASZTÁSTÓL ÖKLELŐS** álmod.  
A tizenkétszer megcsavart,  
szarvába  
vésett  
szónyommal.

Utolsót öklel.

A függőleges,  
szűk nappalhasadéokban / -tárnában  
az egyre felfelé  
kapaszkodó komp:

átviszi  
a sebesre olvasottat.

**AZ ÜLDÖZŐTTEKKEL** köttetett kései,  
el-nem-hallgatott,  
sugárzó  
szövetségben.

Hajnalmérőön, aranyozott,  
odatapad együtt-  
esküdő, együtt-  
csoszogó, együtt-

író  
sarkadhoz.

**FONÁLNAPOK**

a szürkésfekete pusztaság felett.

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

**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.

**PÁNCÉLBARÁZDÁK,** tanúhegyek,

áttörés-  
pontok:  
a te tereped.

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

**SZÓFELHALMOZÓDÁS**, vulkáni,  
tengerelnyelt.

Odafent  
az ellenteremtények  
özönlő tömege: zászlót  
bontottak – képmás és utánzat  
hajózik hiún hiába az idő felé.

Míg ki nem veted  
a szóholdat az égboltra, melytől  
a csodaapály végbemegy,  
és a szívforma kráter  
meztelenül tanúskodik  
a kezdetekért,  
a királyi  
királyi eredetért.

(**ISMERLEK**, te vagy, aki meggörnyedt, mélyen,  
én, akit keresztüldöftek, a te alattvalód vagyok.  
Hol lángol egy szó, mely mindkettőnkért tanúskodhatna?  
Te – teljesen valós. Én – rémkép, semmi több.)

**NYELVED** sugárszelétől  
kimarva,  
a köznapi tapasztalat tarka  
fecsegése – a száz-  
nyelvű hamis-  
vers, a nincs-vers.

A szél (örvénye) által

megtisztítva,  
szabad  
az út az ember-  
forma havon,  
a vezeklőhavon keresztül, a  
vendégszerető  
gleccszerszobákhoz és –asztalokhoz.

Mélyen  
az időhasadékban,  
lép-  
sejtjégnél  
ott vár, egy lélegzetkristály,  
megdönthetetlen  
tanúságod.

### ***ATEMKRISTALL***

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

***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.

***IN DIE RILLEN***

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

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

***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.

***DIE SCHWERMUTSCHNELLEN HINDURCH,***

am blanken  
Wundenspiegel vorbei:  
da werden die vierzig  
entrindeten Lebensbäume geflößt.

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

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

***WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH***  
deiner Hand.

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

***WEISSGRAU*** aus-  
geschachteten steilen  
Gefühls.

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

***MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN***

fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied  
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste  
Wimpel.

***SCHLÄFENZANGE,***

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

***BEIM HAGELKORN,*** im

brandigen Mais-  
kolben, daheim,  
den späten, den harten  
Novembersternen gehorsam:

in den Herzfaden die  
Gespräche der Würmer geknöpft –:

eine Sehne, von der

deine Pfeilschrift schwirrt,  
Schütze.

**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

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

**DEIN VOM WACHEN** stößiger Traum.  
Mit der zwölfmal schraben-  
förmig in sein  
Horn gekerbten  
Wortspur.

Der letzte Stoß, den er führt.

Die in der senk-  
rechten, schmalen  
Tagschlucht nach oben  
stakende Fähre.

Sie setzt  
Wundgelesenes über.

**MIT DEN VERFOLGTEN** in späten, un-



verschwiegene,  
strahlende  
Bund.

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

***FADENSONNEN***

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

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

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

***HARNISCHTRIEMEN***, Faltenachsen,

Durchstich-  
punkte:  
dein Gelände.

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

**WORTAUFSCHÜTTUNG**, vulkanisch,  
meerüberrauscht.

Oben  
der flutende Mob  
der Gegengeschöpfte: 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.

(**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.)

**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 Bùßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Tief  
in der Zeiteinschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
Dein unumstößliches  
Zeugnis.

*HOMOKÓRA*, mélyen,  
bazsarózsaárnyékban rekedten:

Mikor a gondolat a pünkösd-  
ösvényen végül alászáll,  
nekicsapódik a birodalom,  
ahol porladva űzöd a reményt.

*DAS STUNDENGLAS*, tief  
In Päonienschatten vergraben:

Wenn das Denken die Pfingst-  
schneise harabkommt, endlich,  
fällt ihm das Reich zu,  
wo du versandend verhoffst.

*TÁJ*, urnateremtényekkel.  
Füstszej  
és füstszej közötti párbeszéd.

Esznek:  
tébolyodott szarvasgomba, egy darab  
el nem hantolt poézis,  
nyelvre és fogakra lelt.

Szemébe egy könnycsepp visszasiklik.

A vándorkagyló árva  
bal héja –  
neked ajándékozták,  
utána megkötöztek –

némán megvilágítja a teret:

kezdetét veheti hát  
a halál elleni golyójáték.

*LANDSCHAFT* mit Urnenwesen  
Gespräche  
von Rauchmund zu Rauchmund.

Sie essen:  
die Tollhäusler-Trüffel, ein Stück  
unvergrabner Poesie,  
fand Zunge und Zahn.

Eine Träne rollt in ihr Auge zurück.

Die linke, verwaiste  
Hälfte der Pilger-  
muschel - sie schenkten sie dir,  
dann banden sie dich –  
leuchtet lauschend den Raum aus:

das Klinkerspiel gegen den Tod  
kann beginnen.

### ***HOL?***

Az éjszaka morzsolódó tömegeiben.

Bú-kavicsban és -omladékban,  
a leglassúbb zendülésben,  
a Soha bölcsesség-aknában.

Víz-tűk  
Varrják össze a hasadt  
árnyat – utat tör magának,  
egyre mélyebbre,  
szabadon.

### ***WO?***

In den Lockermassen der Nacht.

Im Gramgeröll und -geschiebe,  
im langsamsten Aufruhr,  
im Weisheitsschacht Nie.

Wassernadeln  
nähn den geborstenen  
Schatten zusammen – er kämpft sich  
tiefer hinunter,  
frei.

*HÚSVÉTI FÜSTGOMOLYAG,*

betűszerű

barázdával közepén.

(Sose volt égbolt.

Mégis, tenger még van, lángvörös,  
tenger.)

Mi itt vagyunk, a szerencsés  
átkelés után, a sátor előtt,  
ahol sívókenyeret  
sütöttél velünk vándorló nyelvünkéből.

A legkülső szemhatáron:  
két penge tánca  
szívárnyékhúron.

Odalent a gondolat-  
végekből  
font háló – miféle  
mélységben?

Ott: az átharapott  
öröklét-érme, felhúzva  
hosszánk a hálókön át.

Három homokhang, három  
skorpió:  
a vendégek, velünk,  
a csónakban.

**OSTERQUALM**, flutend, mit  
der buchstabenähnlichen  
Kielspur inmitten.

(Niemals war Himmel.  
Doch Meer ist noch, brandrot,  
Meer.)

Wir hier, wir,  
überfahrtsfroh, vor dem Zelt,  
wo du Wüstenbrot bukst  
aus mitgewanderter Sprache.

Am äußersten Blickrand: der Tanz  
zweier Klingen übers  
Herzschattenseil.

Das Netz darunter, geknüpft  
aus Gedanken-  
enden – in welcher  
Tiefe?

Da: der zerbissene  
Ewigkeitsgroschen, zu uns  
heraufgespien durch die Maschen.

Drei Sandstimmen, drei  
Skorpione:  
das Gastvolk, mit uns  
im Kahn.



**MENNYDÖRGÉS:** maga  
az igazság  
szállt alá az emberek  
közé,  
a metafora-  
kavalkádba.

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

**A PART SÁROS,** majd  
hínáros némasága.

Még egy zsilip. A  
durva toronynál  
megállsz, a rothadással  
elvegyülve.

Veled szemben, az  
óriás evező-spóratokok  
között, akárha szavak lihegnének,  
fény kaszabol.

**SCHLICKENDE**, dann  
krautige Stille der Ufer.

Die eine Schleuse noch. Am  
Warzenturm, mit  
Brackigem übergossen,  
mündest du ein.  
Vor dir, in  
den rudern den Riesensporangien,  
sichelt, als keuchten dort Worte,  
ein Glanz.

**SZEMPILLANTÁS**, ki inthet most,  
a fény nem alszik el.  
Megvalósulatlan, mindenhonnan,  
gyűjtsd össze magad,  
állj.

**AUGENBLICKE**, wessen Winke,  
keine Helle schläft.  
Unentworden, allerorten,  
sammle dich,  
steh.

***Frankfurt, szeptember***

Vak, fény-  
szakállú spanyolfal.  
Egy cserebogárálmot  
kiolt.

Hátul panaszyuggatva  
felbukkan Freud homloka,

az odakint hallhatásba  
hallgatásba meredt könny  
kölövell egy mondatot:  
“Utolsó  
pszicho-  
lógia.”

Csóka  
reggelizik.

Torokzárhang  
énekel.

***Frankfurt, September***

Blinde, licht-  
bartige Stellwand.  
Ein Maikäfertraum  
leuchtet sie aus.

Dahinter, klagegerastert,

tut sich Freuds Stirn auf,

die draußen  
hartgeschwiegene Träne  
schißt an mit dem Satz:  
"Zum letzten-  
mal Psycho-  
logie."

Die Simili-  
Dohle  
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut  
singt.

*HARAPÁSNYOM* a scholban.

Ez ellen is  
harcolnod kell,  
innét kifelé.

*DIE SPUR EINES BISSES* im Nirgends.

Auch sie  
mußt du bekämpfen,  
von hier aus.

*Hendaye*

A narancssárga zsázsa,  
rejtse hát el a homlokod mögé,  
hallgasd ki a tüskét a drótból,  
amivel még most is teszi a szépet,  
figyelj csak,  
megtört türelemmel.

*Hendaye*

Die orangene Kresse,  
steckt sie dir hinter die Stirn,  
schweig den Dorn heraus aus dem Draht,  
mit dem sie schöntut, auch jetzt,  
hör ihm zu,  
eine Ungeduld lang.

**A ZAJOK KÖZEPETTE**, akár kezdetünk,  
a szurdokban,  
ahol nekem zuhantál,  
újra felhúzó  
a zenélődobozt – te  
tudod: a láthatatlant,  
a  
hallhatatlant.

**IN DER GERÄUSCHEN**, wie unser Anfang,  
in der Schlucht,  
wo du mir zufielst,  
zieh ich sie wieder auf, die  
Spieldose – du  
weißt: die unsichtbare,  
die  
unhörbare.

**ÖRÖKLÉTEK** feletted,  
kihalván,  
egy levél még  
sebzetlen  
ujjadhoz ér,  
a felcsillanó homlok  
utat tör magának  
és bebábozódik  
illatokba, neszekbe.

**EWIGKEITEN**, über dich  
hinweggestorben,  
ein Brief berührt  
dein noch un-  
verletzten Finger,  
die erglänzende Stirn  
turnt herbei  
und bettet sich in  
Gerüche, Geräusche.

***A KIHANTOLT SZÍV,***  
melybe érzéseket vezetnek.

Óriáshaza alkat-  
részek.

Tejnővér  
lapát.

***DAS AUSGESCHACHTETE HERZ,***  
darin sie Gefühl installieren.

Großheimat Fertig-  
teile.

Milchshwester  
Schaufel.



***A HALÁLOM*** te voltál:  
megtarthattalak,  
miközben minden lefoszlott rólam.

***DU WARST*** mein Tod:  
dich konnte ich halten,  
während mir alles entfiel.

***A LEROMBOLT TABUK,***  
a köztük való határjárás,  
világnyirkos, jelentés-  
vadászaton,  
jelentés-  
szökésben.

***DIE ABGEWRACKTEN TABUS,***  
und die Grenzgängerei zwischen ihnen,  
weltennaß, auf  
Bedeutungsjagd, auf  
Bedeutungs-  
flucht.

## *ÍRÜL*

Nyújtsd hát a gabonalépcsőkön át  
az álmodba vezető hágcsót,  
amely az álom-ösvényen  
átkelnem segít,  
hogy holnap már  
tőzeget fejthessek a szív-domb  
oldalában.

## *IRISCH*

Gib mir das Wegrecht  
über die Kornstiege zu deinem Schlaf,  
das Wegrecht  
über den Schlafpfad,  
das Recht, daß ich Torf stechen kann  
am Herzhang,  
morgen.

**HARMAT.** És veled háltam, te, a szemétben,  
szirupos hold szórta  
ránk a válaszokat,

kitörtünk egymásból, majd  
újra egygé porladtunk:

kenyeret tört az Úr,  
a kenyér az Úrra tört.

**TAU.** Und lag mit dir, im Gemülle,  
ein matschiger Mond  
bewarf uns mit Antwort,

wir bröckelten auseinander,  
und bröstellten wieder in eins:

der Herr brach das Brot,  
das Brot brach den Herrn.

**A FELVILÁG** – elveszett, a tébolyút, a nappali út.

Körbekérdezhető innét,  
a rózsával a törésében  
otthont mutató Sehová.

**DIE HOCHWELT** – verloren, die Wahnfahrt, die Tagfahrt.

Erfragbar, von hier aus,  
das mit der Rose im Brachjahr  
heimgedeutete Nirgends.

**A LOCSOGÓ**

fegyvertartási  
engedélyek.

Az átugrott  
lépcsőkön  
kinyújtózkodnak a  
halandóságok

**DIE BRABELNDEN**

Waffen-  
pässe.

Auf der übersprungenen  
Stufe  
räkeln sich die  
Sterbereien

**AKÁR A SZÍNEK** áradata,  
újra jönnek a teremtmények, hangosan, este,  
negyedmonszun,  
alvóhely sehol,  
tűzropogásimádság  
a kigyulladt  
szemháj-űr előtt.

**ALS FARBEN**, gehäuft,  
kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,  
ein Viertelmonsun,  
ohne Schlafstatt,  
ein Prasselgebet  
vor den entbrannten  
Lidlosigkeiten.

**KI FIZETTE A KÖRÖKET?**

Az előrelátó idő, ittunk és

rikoltozunk a hamu-tengerészdalt  
a nagy szentivánéji hajószerencsétlenségéről.

**WER GAB DIE RUNDE AUS?**

Es war sichtiges Wetter, wir tranken

und grölten den Aschen-Shanty  
auf die große Sonnwend-Havarie.

***Pau, éjszaka***

A halhatatlanság ideje,  
amint negyedik Henrik  
a teknősbékapáncélban ringatja,  
Éleiként kiemelkedik,  
önmaga mögött.

***Pau, Nachts***

Die Unsterblichkeitsziffer, von Heinrich  
der Vierten in  
den Schildkrötenadel gewiegt,  
höhnt elastisch,  
hinter sich her.

***NINCS NÉV***, mely megnevezne:

egybehangzása  
odakötöz minket  
a ridegen éneklő  
fénysátor alá.

***KEIN NAME***, der nennte:

sein Gleichlaut  
knotet uns unters  
steifzusingende  
Hellzelt.

***HALLD MEG ÉS LÁSD MEG***

álmodban ezeregyszer

éjjel-nappal

a medvetanácot:

átnevelnek,

mégis ő

maradsz.

***HÖRRESTE, SEHRESTE***, im

Schlafsaal eintausendundeins,

tagnächtlich

die Bären-Polka:

sie schulen dich um,

du wirst wieder

er.

*VISSZFÉNYYSÚLY* alatt,  
égbogarakkal,  
a hegy gyomrában.

Amivel  
még adósom vagy, a halált  
immár kihordom  
én.

*ABGLANZBELADEN*, bei den  
Himmelskäfern,  
im Berg.

Den Tod,  
den du mir schuldig bliebst, ich  
trag ihn  
aus.



***AMI MINKET***

egymáshoz csapott,  
most szétesik,

nap-távolságban  
világ-kő zeng.

***WAS UNS***

zusammenwarf,  
schrickt auseinander,  
ein Weltstein, sonnenfern,  
summt.

***DISZKOSZ***, mit  
előrelátás csillagoz,

hajítsd ki magadból

önmagadat.

***WURFSCHEIBE***, mit  
Vorgesichten besternt,  
wirf dich  
aus dir hinaus.

***OLY SOK***

egyke,  
könnyű, mocsári  
anyaillattal torkukban,  
fáknak – fekete-  
égernek – kiválasztva,  
szagtalan.

***LAUTER***

Einzelkinder,  
mit leisen, moorigen  
Muttergerüchen im Hals,  
zu Bäumen–, zu Schwarz-  
erlen, – erkoren,  
duftlos.

***RÁDADÁS ÉJJEL-ADAG***

jár  
a messzi tájon  
sértetlenül  
elfogott  
fiúnak.

Egy hang, eközben,  
kikárog egy arcot.

***EIN EXTRA-SCHLAG NACHT***

ist das Teil  
des von fernher un-  
versehrt  
gefangengenommenen

Sohnes.

Eine Stimme, immittern,  
erkräht ein Gesicht.

*ALGÁIDAT* dagály  
fésüli egybe,  
hordja  
köréd.  
Gátak közt burjánzik,  
amid még maradt.

Fehér homlokrepesz  
kel át érted a határokon.

*VORFLUT*  
kämmt deine Algen zusammen,  
legt sie  
um dich.  
Eingedämmt wuchert,  
was du noch hast.

Ein weißer Stirnsplitter geht  
für dich über die Grenze.

**SZAVAK KÖZT** feszülő úszóhártya,

idő-udvaruk –  
egy tócsa,

szürkeélű  
a fénybura mögötti  
jelentés.

**SCHWIMMHÄUTE** zwischen den Worten,  
ihr Zeithof –  
ein Tümpel,  
Graugrätiges hinter  
dem Leuchtschopf  
Bedeutung.

**OLVASHATATLAN** a világ –  
minden kettős.

Az erős órák rekedten  
ismerik el a hasadás-idő  
igazát.

Te, legmélyebb mélységed fogságában,  
most kiürülsz magadból,  
örökre.

**UNLESBARKEIT** dieser  
Welt. Alles doppelt.  
Die starken Uhren  
geben der Spaltstunde recht,  
heiser.  
Du, in dein Tiefstes geklemmt,  
entsteigst dir  
für immer.

***HALLOM, VIRÁGOT BONTOTT A FEJSZE,***

hallom, a helyet nem lehet nevén nevezni,

hallom, a kenyér bámulja és  
meggyógyítja az akasztottat,  
a kenyér, amit felesége sütött,

hallom, hogy az életet egyetlen  
menedéknek nevezik.

***ICH HÖRE, DIE AXT HAT GEBLÜHT,***

ich höre, der Ort ist nicht nennbar,  
ich höre, das Brot, das ihn ansieht,  
heilt den Erhängten,  
das Brot, das ihm die Frau buk,  
ich höre, sie nennen das Leben  
die einzige Zuflucht.

**HÓHANG**, ágbogas, míg végre,  
feltörő szélben, a végleg  
ablaktalan kunyhók  
előtt:

fedőálmok csúszkálnak  
a jégrács  
színén:

szóárnyékokat  
szabadítanak, halomba hordják  
vízfolyásban  
a csákány körül.

**SCHNEEPART**, gebäumt, bis zuletzt,  
im Aufwind, vor  
den für immer entfensterten  
Hütten:

Flachräume schirken  
übers  
geriffelte Eis;

die Wortschatten  
heraushaun, sie klatfern  
rings um den Krampen  
im Kolk.

***AZ ELDADOGANDÓ VILÁG,***

mely  
vendégül látott,  
falról leverejtékezett név,  
odalentről seb nyaldossa.

***DIE NACHZUSTOTTERNDE WELT,***

bei ich zu Gast  
gewesen sein werde, ein Name,  
herabgeschwitzt von der Mauer,  
and der eine Wunde hochleckt.

***TE A HOMÁLYPARITTYÁVAL,***

te a kővel:

Éjszaka van,  
önmagam mögött világítok.  
Teríts le gyorsan,  
komolyodjunk  
végre meg.

***DU MIT DER FINSTERZWILLE,***

du mit dem Stein:

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



**ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI**

az odaátiról,  
annak  
száműzött  
jelentéséről –:

ebbe a  
kenyérbe harapni,  
írásfoggal.

**MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN**

vom Gegenüber,  
von seiner  
expatriierten  
Bedeutung –:

dieses  
Brot kauen, mit  
Schreibzähnen.

### ***FALFIRKA***

Eltorzulva – egy angyal, megint, abbamarad –  
magához tér egy arc,

asztrál-  
fegyver  
emlékezet-aggyal:  
figyelmesen üdvözli  
saját  
gondolkodó oroszlánjait.

### ***MAUERSPRUCH***

Entstellt – ein Engel, erneut, hört auf –  
kommt ein Gesicht zu sich selber,

die Astral-  
waffe mit  
dem Gedächtnisschaft:  
aufmerksam grüßt sie  
die  
denkenden Löwen.

**SZIKLAOMLÁS**, bogarak mögött.  
Láttam ott valakit, aki nem hazudott,  
otthon volt saját kétségbeesésében.

Miként magánytornyodnak,  
kedvez neki a tovább  
terebélyesedő csend.

**STEINSCHLAG** hinter den Käfern.  
Da sah ich einen, der log nicht,  
heimstehn in seine Verzweiflung.

Wie deinem Einsamkeitssturm  
glückt ihm die weit  
ausschreitende Stille.

**SZAKÍTSZD KI** magad az álmok forgatagából,  
cipődet csomagold,

áfonyaszemű jöjj  
és kötözz szorosán.

**ZERR DIR** den Traum vom Stapel  
pack deinen Schuh rein,

Rauschelbeeräugige, komm,  
schnür zu.

**BELŐVE**

a smaragdfürdőbe,

lárvaszakadék, csillagszakadék, minden  
csigolyámmal  
téged kutatlak,  
alaptalanság.

**EINGESCHOSSEN,**

in die Smaragdbahn,

Larvenschlupf, Sternschlupf, mit allen  
Kielen  
such ich dich,  
Ungrund.

**ELKALAUZOLLA** a világ mögé,  
ott magad vagy, tévedhetetlen,  
derűsen  
mérégetik a seregélyek a halált,  
meghajtja derekát a nád,  
ma estére  
megvan mindened.

**ICH LOTSE DICH** hinter die Welt,  
da bist du bei dir, unbeirrbar,  
heiter  
vermessen die Stare den Tod,  
das Schilf winkt dem Stab ab, du hast  
alles  
für heut abend.

**CSIZMÁKKAL TELI** agyvelő  
az esőben:

menet lesz, hatalmas,  
messzi túl a minket  
maguk közt tartó határokon.

**EINEN STIEFELVOLL** Hirn  
in den Regen gestellt:

es wird ein Gehn sein, ein großes,  
weit über die Grenzen,  
die sie uns ziehn.

**JÖN MÉG** új bűn a  
még szűkebb nyiladékon át,

amit magából kiokád  
létező leghalálosabb  
időnk.

**ES KOMMT** auch ein Sinn  
die engere Schneise daher,

den erbricht  
das tödlichste unsrer  
stehenden Male.

***A TARTÁSVESZTETTSÉGHEZ***

simulnak:

két ujj  
váj a szakadékba, ahol  
füzetek  
suhogják át a világot, elér  
téged is.

***AN DIE HALTLOSIGKEITEN***

sich schmiegen:

es schnippen  
zwei Finger in Abgrund, in den  
Sudelheften  
rauscht Welt auf, es kommt  
auf dich an.

***VILÁG, VILÁG,***

minden szellentésében igazságos,

én, én,  
veled, melletted, kopaszra  
nyírtan

***DIE WELT, WELT,***

in allen Fürzen gerecht,

ich, ich,  
bei dir, dir, Kahl-  
geschorne.

***HARSONASZÓTÉR***

az izzó  
üresszöveg mélyén,  
fáklyamagasságban,  
időbarlangban:

száddal hallgasd  
ki önmagadat.

***DIE POSAUNENSTELLE***

tief im glühenden  
Leertext,  
in Fackelhöhe,  
im Zeitloch:

hör dich ein  
mit dem Mund.

***AHOGYÉN*** a gyűrűárnyat,  
te úgy viseled a gyűrűt,

valami, a nehézséghez szokott,  
ránk  
emelkedik,  
te, vég nélkül  
megörökülő.

***WIE ICH*** den Ringenschatten trage,  
trägst du den Ring,

etwas, das Schweres gewohnt ist,  
verhebt sich  
an uns,  
unendlich  
Entimmernde du.

*KIRÁLYÚT* a fénykapu mögött,

ahol azelőtt ellenjel  
számolt le  
az oroszlánjellel,

égitest, felfordított,  
ingoványba merült,

te, sebek  
mélyét feltáró  
szempilláddal.

*DER KÖNIGSWEG* hinter der Scheintür,

das vom Gegen-  
Zeichen umtodete  
Löwenzeichen davor,

das Gestirn, kieloben,  
umsumpft,

du mit der  
die Wunde auslotenden  
Wimper.



**KIKERICS**, a vendég-  
asztalról kilátsz:  
te, közös igazság  
jeleket érző,  
apró száműzöttje,  
megillet  
minden fűszál.

**KROKUS**, vom gastlichen  
Tisch aus gesehn:  
zeichenfühliges  
kleines Exil  
einer gemeinsamen  
Wahrheit,  
du brauchst  
jeden Halm.

## IDÉZETT IRODALOM

-

### WORKS CITED

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 mi nem 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.

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, Kijarat Kiadó, 2011, 197-227.

Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celamiane*, 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, *Zeitgebüßt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.

Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hazaváros 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, *Nyehrács. 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.

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 "Hobles Lebensgehöft" and "Engführung"*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 185-218.

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, *Rejtektak*, 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*, Szövegegyesülés: 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 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.

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, *Költészet-történet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007.

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

Jacques LACAN, *A tükörszínház*, 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 LACOUÉ-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, *Halálfüga*, 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 LÉVINAS, *A léttől a másikkig*, ford. VARGA Mátyás, Nagyvilág, 2001/9, 1415-1419.

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

LÓRINCZ 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 ijeszítő 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, *Nyomatás, 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 júga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

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 SCHÜRMAN, *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.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

SZŰCS 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.

VAJDA Károly, *Vers, ima, közelítő beszéd: értelmezési kísérlet Celan Tenebrae című verséhez*, Pannonhalmi Szemle, 2003/1, 78-95.

*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 Gedicht Fadensonnen*, in *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121-132.

**PAUL CELAN NEMZETKÖZI RECEPCIÓJÁNAK  
VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA**

-

**SELECTED BIBLIOGRAPHY OF PAUL CELAN'S  
INTERNATIONAL RECEPTION**

**JELENTŐSEBB TANULMÁNYKÖTETEK / STUDY  
COLLECTIONS:**

*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, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, 1991.

*Paul Celan. Materialien.* Hrsg. Winfried MENNINGHAUS, Werner HAMACHER, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996.

*Psalm und Hawdalab. 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 / MONOGRAPHS

Ulrich BAER, *Remnants of Song. Trauma and Experience of Modernity in Bandelaire 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, *Lecture Celamiane*, 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, *Unlesbarkeit 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 Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*. Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1990.

**FONTOSABB TANULMÁNYOK, ESSZÉK,  
KÖNYVFEJEZETEK / RESEARCH ARTICLES,  
ESSAYS, BOOK CHAPTERS**

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*, 277-290.



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 Zeitgeböft*, Text + Kritik, 151-154.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Hölderlin und Celan*, in Paul CELAN, *Materialien*, 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 Hawdalab*, 22-36.

Hans-Georg GADAMER, *Sinn und Sinnverbüßung 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 Südwort: An Interpretation of the Poem "Sprachgitter"*, *German Life and Letters* 21, no. 1, 1967, 11-17.

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: Einführung*, 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 Hawdalab*, 171-191.

Klaus MANGER, *Die Königsäsur. 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, *Materialien*, 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 Celan's Job*, in *Twentieth Century Literature*, 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 Cleans (1920-1970)*, in *Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft* 25, 1980, 202-243.

**A könyv többek között a szerzőtől az alábbi, korábban  
megjelent tanulmánykötetek szöveganyagát foglalja  
magában, kisebb-nagyobb módosításokkal és  
pontosításokkal:**

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, *Túl a médiumokon. Paul Celan költészetének mediális aspektusai*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2012. 112 p.

KÁNTÁS Balázs, *Nyelv/Rács/Törés. Közéletések Paul Celan költészetéhez*, Budapest, Fiala Írók Szövetsége – Ráció Kiadó, FISZ Minerva könyvek 4., 2013. 280 p.

KÁNTÁS Balázs, „Vannak még dalok túl az emberen?”. Írások Paul Celanköltészetéről, líraesztétikájáról és recepciójáról, Budapest, Napkút Kiadó, 2015, 407 p.

KÁNTÁS Balázs, *Message in the Bottle. Essays around Paul Celan's Poetry*, Budapest, Napkút Kiadó, 2016, 82 p.

Paul Celan (1920–1970) költészetének egyik alapvető törekvése a szavak új kontextusba helyezése. A szokatlan szóösszetételek használata már viszonylag korai lírájában is megjelent, s végigkísérte munkáját egészen tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag a korábnál magasabb szintű, más szabályok szerint működő költői nyelvet akart létrehozni. A kimondás módjának megváltoztatása által képes új értelmet, új tartalmakat nyerni, olyan szemantikai távlatokat megnyitni, melyeket korábbi szavak nem voltak képesek. Celannál a szó fogalma úgy nyert új erőt és defi niciót, hogy addig össze nem kacsolódo szavak rendelődtek egymáshoz, s ily módon a szokatlan összetételeken keresztül új szemantikai erővel bíró kijelentések jöhettek létre, melyek egyes korábbi szavakat felülírhattak, helyükbe lépve pedig az emberi nyelv és gondolkodás új tartományai tárulhattak fel. Celan munkásságát rengeteg irodalomtörténész dolgozta fel Európa- és Amerika-szerte, verseit számtalan nyelvre lefordították, az eddig publikált róla szóló monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok száma több ezerre tehető, máig a 20. század egyik legjelentősebb európai költőjeként tartják számon. A jelen kötet megkísérli felvenni ennek a már-már követhetetlen módon kiterjedt értelmezői hagyománynak a fonalát, miközben kitér a kitérő, új szempontokat bevezetve élénkíti azok perspektíváit, továbbá nem elhanyagolható módon tér ki a költő magyarországi kritikai és műfordítói recepciójára, illetve lehetséges lírai hatástörténetére is, jelentős számú versfordítást közöl Paul Celan költészetéből.

*Kántás Balázs (Budapest, 1987) Gérecz Attila-díjas irodalom- és művelődéstörténész, kritikus, 2015-ben szerzett PhD-fokozatot az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. Főbb kutatási területei Paul Celan költészete és magyarországi recepciója, a modern és kortárs magyar irodalom, valamint a Horthy-korszak korai magyar radikális jobboldali szervezeteinek története. 2016 óta levéltárosként dolgozik a Magyar Nemzeti Levéltárban. A jelen kötetben Paul Celan költészetéről és recepciójáról írott minden eddigi tanulmányát, illetve a költőtől magyarra ültetett versfordításait adja közre egybegyűjtve.*