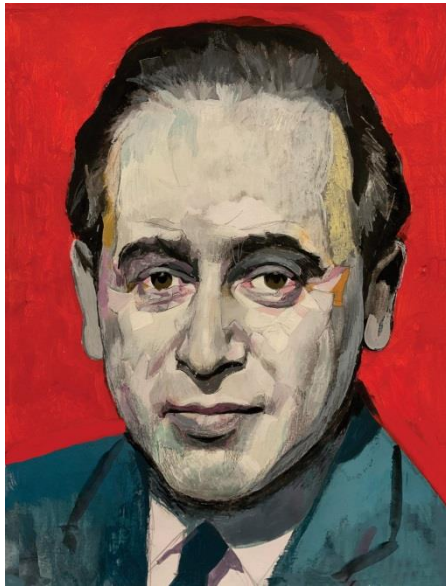


KÁNTÁS BALÁZS

A TISZTA NYELV POÉTIKÁJA



**NYELVISÉG, NYELVTELENSÉG,
NYELVEN TÚLI NYELV PAUL
CELAN KÖLTÉSZETÉBEN**

KÁNTÁS BALÁZS

**A TISZTA NYELV POÉTIKÁJA
NYELVISÉG, NYELVTELENSÉG, NYELVEN
TÚLI NYELV PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN**

ISBN 978-615-6250-34-6

Felelős kiadó–szerkesztő–szaklektor:

Dr. Zsávolya Zoltán PhD

szakmai társlektor:

Prof. Dr. Szepes Erika CSc

**HORTHY-KORSZAK TÖRTÉNETÉNEK
KUTATÁSÁÉRT TÁRSASÁG
BUDAPEST, 2022**

BEVEZETÉS

A jelen, korábban doktori értekezésem részfejezeteként megjelent 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, következképpen mintegy McLuhan nyomán¹ 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

¹ 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.

ki, mely szerint befogadás és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül.²

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

Freud korai meglátása szerint a korabeli technikai médiumok egyfajta istenpótlékként funkcionáltak³ – s ez a tendencia napjaink szekularizált, ugyanakkor technikailag rohamosan fejlődő korában csak még inkább erősödni látszik. McLuhan és Freud médiumkonceptiójának 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

² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

³ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszéek*, Budapest, Gondolat, 1982, 327–405.

valamiféle ismeretet, jelentéstartalmat, látványt, információt közvetít egy vagy több emberi szubjektum felé – talán ez a médium fogalmának legtágabban értelmezett és legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig voltaképpen elválaszthatatlan hordozójától.⁴ 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 közegé, s innét került át a hírközlő technikába. Kittler hangsúlyozottan kiterjeszti McLuhan médiumdefinícióját, ugyanis arra a megállapításra jut, hogy ami korunk rohamosan fejlődő technikai médiumait illeti, azok között már akár emberi szubjektumok hiányában is végbe mehet, végbe megy a közvetítés. A már elterjedt médiumokat talán felesleges elválasztani a csúcstechnológiától, mely adott esetben a mesterséges intelligencia révén már önmaga is képes mesterséges szubjektumokat konstituálni a technikai

⁴ 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.

médiumok mögé. Elég, ha csupán az áruházi biztonsági kamerarendszerekre, katonai megfigyelő berendezésekre vagy az internet virtuális terére gondolunk, mely médiumok ugyan adott esetben egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

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

Megjegyzendő persze, hogy mivel az emberi test médiumként történő interpretációjához is a legtöbb esetben szükség van a nyelv médiumára, így a nyelvet jelen dolgozat is többé-kevésbé egyfajta elsődleges médiumként igyekszik kezelni, mely talán bizonyos módon megelőzi a többit.⁵

⁵ Vö. példának okáért Jurij Lotman elméletével az elsődleges és másodlagos modelláló rendszerekről, mely szerint az emberi nyelv, mint a közösségben a legerősebb kommunikációs rendszer elsődleges, a művészet pedig ehhez képest másodlagos modelláló rendszer. Lotman szerint a művészet egyértelműen médium – bár ezt a kifejezést maga nem használja –, a kommunikáció egyik eszköze, mely az emberi

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

nyelvhez képest mindenképpen másodlagos marad, hiszen azt maga anyakaént használja. Lásd: Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in *uő*, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Kiadó, 1973, 13–52, 17–18, 24, 38–39.

PAUL CELAN NYELVSZEMLÉLETÉRŐL

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

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

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

„A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a "furor poeticus"-t a

nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”⁶

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

Kiss Noémi megfogalmazása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lórántra hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt szinte kiiktatja a jelentésképződésből.⁷ Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt⁸ arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holokauszti irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

⁷ KISS Noémi, *Határbejegyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

⁸ 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.

és a vidámság, az irónia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincre is alkalmazza –tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő⁹ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint pl. Celan esetében a Holokauszt – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célelvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi¹⁰ állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősbib 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

⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 69–85, 69.

¹⁰ KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997/különszám.

költői nyelve pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban, traumák irdején – mint amilyen a második világháború és a Holokauszt, illetve az utána következő eszmetörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel.¹¹ A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom¹² 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 ismertett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

¹¹ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor 1996. 24–32.

¹² Harold BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, 80.

Emmanuel Levinas¹³ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia / Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei különösen elmélyült megértési folyamatot igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi meglátásához) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál

A szavak estéje című Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői 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 halála", 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 közege.”*¹⁴

¹³ Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

¹⁴ MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/01.

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

A tanulmány online elérhetősége:

<http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

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, paradigmikus és a mai napig meghatározó versnyelv. A költői nyelvhasználat olyan módja, mely folyamatosan a nyelvi médium kifejezőképességnek igencsak érzékelhető határait feszegeti, s történt mindez egy olyan történeti időszakban, mikor a nyelv kifejezőképésébe 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.

A NYELV MINT MÉDIUM A CELANI KÖLTÉSZETBEN

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

“*Sprachgitter*”

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb: der

Himmel, herzgrau, muß nah sein.”

„Nyelvrács

Szemgyűrűk a rudak között.

Csillogó szemhéj
csapdos felfelé
elbocsát egy pillantást.

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.”¹⁵

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, többek között talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, többek között a fenti vers volt az, aminek kapcsán végleg

¹⁵ Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

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

beszűntette a metaforákkal való állandó bújócskát.¹⁶ Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner meglátása szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le teljes egészében a metaforákkal, de igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak ily módon már nem referálnak valamire, s nem közvetítenek valamit, hanem magukban állnak és *szenvednek*, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metafora-ellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására¹⁷, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.¹⁸ A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröbhen* kezdetű versét:

¹⁶ John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 106–107.

¹⁷ Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*. <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

¹⁸ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sériült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

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

MEGZENDÜL AZ ÉG:
az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.¹⁹

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.²⁰ Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva ily

¹⁹ 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, *Haláljüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

²⁰ Vö. KISS Noémi, *Határbélyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

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

„IN EINS

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

„EGYBEN

Február tizenharmadika. A
szívszájban
éber sibbolett. Veled,
Peuple de Paris. *No pasarán.*”²¹

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.²² Derrida²³ a vers kapcsán felveti, hogy általa

²¹ A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.)

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

²² A *No pasarán* – *Nem jutnak át* mára nemzetközileg elterjedt politikai jelszó, melyet a spanyol polgárháborúban annak kifejezésére használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómez kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, ily módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz jelmondatává is vált.

tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, 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 adott esetben talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, katasztrófaként fogja fel²⁴ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meghökkenítő 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, sajátjá téve a művészetet.

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

²⁴ Vö. Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193–213.

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 hiányzik²⁵. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes, hétköznapiokban használt nyelvet, beszédmódot jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a hölderlini cezúra, a „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.²⁶ A költészet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi,²⁷ ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az *ad absurdum* felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább csak egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen

²⁵ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 199–200.

²⁶ 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.

²⁷ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját.²⁸

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll.²⁹ Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

²⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, u. o.

²⁹ Vö. LÓRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156–173, 164.

AZ ÍRÁS MÉDIUMA PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN

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

Gadamer nyomán, Celan *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma.³⁰ Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, adott esetben *klasszikus művé* válni³¹, mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida³² kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma

³⁰ 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.

³¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

³² Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21–113.

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

A vers felettes tartalmak közlésének lehetséges médiuma. Ezen tartalmak igazságértéke talán torzítatlan maradhat, ezen túl pedig akár gondolhatunk a nem-nyelvi optikai és elektronikus médiumokra is, melyekre való esetleges utalás Celan költészetén belül a *Fadensonnen* kezdetű vers kapcsán történik (erről a későbbiekben még bővebben szót ejtünk).

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

MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses

Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI

az átellenben
lakóról,
kivándorolt
jelentéséről –:

ezt
a kenyeret rágni
írófogakkal.³³

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek *kivándorolt*³⁴, 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

³³ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Haláljüga*, 117.

³⁴ Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

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 ember, illetve a költő számára legalábbis, mindenképpen elsődleges és mindennekfelett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.³⁵

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

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.

Die Jahre, die Worte seither.

Wir sind es noch immer.

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.

A MÉLYBEMENETEL SZAVA,

melyet olvastunk.

Az évek, a szavak, azóta.

Még mindig ez vagyunk.

³⁵ Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

Tudod, a tér végtelen,
tudod, nem kell elszárnynod,
tudod, ami a szemedbe íródott,
elmélyíti nekünk a mélységet.³⁶

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 szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrésről talán triviális, ugyanakkor mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.³⁷ McLuhan ezen

³⁶ 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*.

³⁷ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 47.

meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között oppozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.³⁸

Érdeemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiusa teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor pl. az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.³⁹ A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.⁴⁰

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

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

³⁸ FODOR Péter, i. m. 194.

³⁹ Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Idézi: FODOR Péter, i. m. uo.

⁴⁰ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, uo.

belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.⁴¹ 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 (pl. a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját.⁴² 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

⁴¹ George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253–257.

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

Valamint: FODOR Péter, i. m. uo.

⁴² Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezáras*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245–269.

eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható.⁴³ A lírai költészetnél maradványok a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt pl. E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.⁴⁴ 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. (Információelméleti szempontból, értelmezési lehetőségeiket illetően persze annál *nyitottabbak*.) Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezártáshoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s ily módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpeni zárlatát képezi.⁴⁵

⁴³ Vö. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

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

⁴⁴ Walter J. ONG, i. m. uo.

⁴⁵ Celan költeményeinek kelteztségeről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Sibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word*

Gadamer nézeteiből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.⁴⁶ 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.⁴⁷ Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy

Traces. Readings of Paul Celan, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 3–74.

⁴⁶ Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188–201.

⁴⁷ Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártóságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – Olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.

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

OLVASHATATLAN ez
a világ. Kettős minden.

Az erős órák
a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból

mindörökre.⁴⁸

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem vagy mindenesetre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható, érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni, ily módon mire eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez 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

⁴⁸ Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Haláljüga*, 113.

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

valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes életeseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a Holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők. A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi események, pl. a *Todesfuge* – *Halálűgga*, 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 műveikhez – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, példának okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Appolinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket, hiszen az intertextualitás alakzati közepette jellemzően nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális citátumok esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget és annak referenciáit is közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által

képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni⁴⁹ – 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, ily módon tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.⁵⁰

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.⁵¹ 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

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Vö. Gadamer elképzelésével a klasszikus műről. “[...] klasszikus az, ami azért őrződik meg, mert önmagát jelenti és értelmezi [...] úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná. Ami klasszikus, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését.” Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 320–326.

⁵¹ Karlheinz STIERLE, i. m. 262.

átlépésének egy sajátos módja.⁵² A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identításalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.⁵³ 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 interszjektív 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, tehát nyelvi médium által közvetített valami, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a nyelvi médium minden egyes

⁵² Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

⁵³ 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.

dimenzióját átítatja⁵⁴, a lírai szövegek ily módon – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire talán közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

⁵⁴ Karlheinz STIERLE, i. m. uo.

**OPTIKAI ÉS ELEKTRONIKUS MÉDIUMOKRA
TÖRTÉNŐ LEHETSÉGES UTALÁSOK A
FADENSONNEN CÍMŰ KÖLTEMÉNY
TÜKRÉBEN**

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

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

FADENSONNEN

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

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog; van

még dalolnivaló

az emberen túl is.⁵⁵

A fenti vers nyilvánvalóan a többi szöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére a műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének.⁵⁶

A mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl

⁵⁵ Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüge*, 77.

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

⁵⁶ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajosság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12–34.

elénekklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.⁵⁷ 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 ironizál⁵⁸, a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A jenseits der Menschen, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot⁵⁹ –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

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

⁵⁷ 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 Celamiane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147–151.

⁵⁸ KISS Noémi, i. m. 175–177.

⁵⁹ Vö. BARTÓK Imre, i. m. uo.

aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképpen érdekes lehet.

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

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a 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.⁶⁰ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre*

⁶⁰ Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>

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. A film-motívum megjelenését Celan költészetében egyébként Rugási Gyula is fölveti, nevezetesen bizonyos szempontból éppen a *Fadensonnen* kezdetű vers képi világa kapcsán. Elgondolása szerint Celan számos költeménye úgy működik, mint egy *visszafelé pergő film*, e visszafelé pergés pedig nem máshová tart, mint a szavak megnevezés előtti állapotába, az Ószövetség Genézis-fejezetének első és második verse közötti állapotig, a *tóhu vabóhiug*, azaz a katasztrófa nyomait még mindig magán viselő sivatagos pusztaság állapóáig.⁶¹ Vajon elképzelhető, hogy a versben olvasható *fényhangot fogás* lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan, adott

⁶¹ Vö. RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 67–90, 78–79.

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

esetben már önrányításra 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 átformálódásához is vezetett.⁶² 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

⁶² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet-történet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166–178.

esetleges zavaró tényezők összessége.⁶³ 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.⁶⁴ Itt talán érdemes lenne pár mondat erejéig tisztázni, mit is értünk voltaképpen *hermetizmus* alatt. Schein Gábor szerint a hermetikusság minden szerzőnél egyfajta poétikai törekvés, mely a nyelvi jel többértelműségének, nyitottságának igyekszik a legnagyobb hatóerőt biztosítani úgy, hogy a nyelv ne pusztán a

⁶³ 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.

⁶⁴ A hermetizmus poétikájának lehetséges törekvéseiről lásd ugyancsak: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*. A tanulmány egyébként a folyóiratos közlésen kívül a szerző két szakkönyvében is megjelent. Lásd többek között: SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újbold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 229–244. Illetve: SCHEIN Gábor, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 101–118.

reprezentáció eszközeként szolgáljon, hanem valódi létfunkcióra tegyen szert, önmagára vonatkozva a jelentő-jelentett viszonyán túl.⁶⁵

A hermetikus vers alaptapasztalata mindenképpen a poliszémia, illetve az autoreferencialitás kell, hogy legyen. A

⁶⁵ SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról.*, in uő, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 231–232. Megjegyzendő, hogy Schein Gábor a hermetizmus meghatározásának kísérletében sokban támaszkodik Thomas Sparr Celan és a hermetikus vers poétikájának kapcsolatáról írott könyvére. Sparr elképzelése szerint a hermetizmus lényege a tropikus és elrejtő nyelvezet, és erős kapcsolatot vél felfedezni Celan hermetikus poétikájá és Derrida disszeminációról alkotott elmélete között, noha maga inkább a dekonstrukció helyett végig a hermeneutika kérdezőhorizontjában helyezkedik el. A disszemináció folyamata lényege szerint felszámolja a nyelv mimetikus természetét, a szöveget ezáltal autoreferenciálissá téve. Sparr elképzelése szerint a hermetizmus inkább egy esztétikai kategória, semmint egy irodalomtörténeti irányzat vagy műfaji sajátosság lehetséges elnevezése. Sokkal inkább a jelhasználat olyan módja, mely a poliszémiára és a valóságreferencia lehetséges felfüggesztésére helyezi a hangsúlyt. Megítélése szerint a hermetikus jelhasználat terén Celan fő kapcsolódási pontja, forrása Mallarmé költészete. Celan egyébként sok egyéb szerző mellett valóban elődjének vallotta Mallarmét is. Bővebben lásd: Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1989. Thomas Sparr könyvére egyébként nem mellékesen a magyar Celan-szakirodalomban nem kis mértékben támaszkodik Kiss Noémi a költőről írott doktori disszertációja is, főként a hermetizmus és irónia lehetséges kapcsolatát tárgyaló oldalakon. Többek között maga is felhívja rá a figyelmet, hogy Schein Gábor említett tanulmánya a magyar irodalomtörténet-írásban részint ugyancsak Thomas Sparr 1989-es munkája nyomán halad. Lásd többek között: KISS Noémi, *Határbelyzések*, 101–112.

hermetikus versszöveg azonban nem zárkózik teljes egészében magába – egyetlen pillanatra talán felfakad, kinyílik, s ezáltal bevonja az értelmezés terébe a transzcendens szférát.⁶⁶

Celan szerint a vers olyan hely, ahol a metaforák azt akarják, hogy ad absurdum vigyék őket. A metafora ebben a kontextusban már magát a szöveg szerkezetét alkotja meg – mi értelme hát metaforákról beszélni egy olyan kontextusban, ahol már minden metafora? Schein Gábor megítélése szerint a hermetikus versben a nyelv nem egészen a valóság platonikus megkettőzésére törekszik, sokkal inkább maga is valósággá válik.⁶⁷ Ezt a gondolatmenetet folytatva a vers / nyelv akár olyan tiszta valósággént is megtestesülhet, mely mentes mindenfajta külső zavaró tényezőtől, azaz zajtól.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető⁶⁸ 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

⁶⁶ SCHEIN Gábor, i. m. 241.

⁶⁷ SCHEIN Gábor, i. m. 243–244.

⁶⁸ Friedrich KITTLER, i. m. uo.

következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják.⁶⁹ Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektronikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapján 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.⁷⁰ 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 imagináriusból⁷¹, amelyről közvetítettsége révén nem

⁶⁹ Friedrich KITTLER, i. m. uo.

⁷⁰ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7–40.

⁷¹ Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, in Thalassa, 1993/2, 5–11.

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

fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.⁷²

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.

⁷² Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75–93.

UTALÁSOK A ZENE MÉDIUMÁRA

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

Érdeemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai. Korábban már részletesebben elemzett versét, a *Halálfügát*, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fúgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek, szakaszok ismétlődésével, váltogatásával.⁷³

“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

⁷³ Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fúga*, Gond filozófiai folyóirat, *Az esztétikai tapasztalat és interpretáció* című konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fracpeto.html>

schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein
goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die
Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der
Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz “

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk
isszuk és isszuk
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosán
majd
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a
vérebeket
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
ásatok sírt a talajban tánczene szóljon”⁷⁴

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

⁷⁴ Faludy György interpretatív fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

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 mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra szinte teljesen háttérbe szorul, és akár egy esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg zenei interpretációja is képes ugyanazt a hatást tenni a

befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.⁷⁵ 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 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 – Szűkmenet*, melynek Peter Szondi⁷⁶ 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 jegyeket mutat – egymástól elválasztott strófákból áll, melyek adott esetben egy zenemű

⁷⁵ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

⁷⁶ Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

tételeit imitálják. 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 maradvra figyelmet érdemelhet Celan egyik viszonylag korai verse, a *Nachtmusik – Éjzene / Éji zene* címet viselő darab, mely már címében is a zenei médiumra tesz utalást.

„*Nachtmusik*”

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

„*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...”⁷⁷

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

⁷⁷ 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.

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

„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
görgetnek irányász elé,

a megmászott este
tüdőgallyal tele...”⁷⁸

⁷⁸ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Haláljűga*, 83.

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv fájdalma, amely *mögül* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egkeké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfeythetetlen gördül. 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.

Az effektuselmélet szerint a zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák pedig talán éppen olyan, de legalábbis hasonló logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag,

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

szomorúság, gyengédség, stb.⁷⁹ A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – talán azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – adott esetben leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája esetében gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggként funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb már említettük, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva

⁷⁹ Susan K. LANGER, i. m.

azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira – , mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium 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.

Azon elképzelés, mely szerint a zene tulajdonképpen minden más médium felett álló, felettes üzeneteket magában hordozó közvetítő közeg lenne, de legalábbis az emberi nyelv felett foglal helyet a médiumok hierarchiájában, már a fiatal Nietzsche nyelvfilozófiai koncepciói között is megjelenik. Bednancics Gábor egyik tanulmányában felhívja rá a figyelmet, hogy Nietzsche kezdeti nyelvfilozófiai tematikájú írásai között találunk olyan, persze ellentmondásoktól nem mentes töredékeket, amelyek tanúsága szerint a filozófus a nyelvet pontos kifejezésre alkalmatlan, deficitek által terhelt médiumnak

tekinti, s tulajdonképpen a nyelvvel együtt minden médium csupán a zene silány utánzására törekszik.⁸⁰ A zene ellenben képes egyfajta *ős-nyelv* kifejezésére, s noha e koncepció homályos, annyi mindenképpen kitűnik belőle, hogy az emberi nyelv nem képes azon tartalmak kifejezésére, melyek a zenében már talán a kezdetektől fogva ott rejlenek.⁸¹ A nyelven belül még a költészet, az emberi nyelv legtisztábban megszólaló, a mindennapi nyelv határait meghaladni és átlépni igyekező, speciális nyelvhasználat is csupán a zenét hiányosan, töredékesen, mimetikus módon leképező médiumként tűnik fel Nietzsche-nél, az emberi nyelv e vélt hiányossága a zenéhez képest pedig mindenképpen párhuzamba állíthatónak látszik a Paul Celan egyes költeményeiben megjelenő, a medialitást megkerülésére / túllépésére kísérletet tevő tendenciával, egy új költői nyelv kialakításának igényével. E tendenciát erősítik a Celan – akinek a német irodalom, filozófia és filológia avatott szakértőjeként természetesen jól kellett ismernie Nietzsche vonatkozó írásait is – vizsgált szövegeiben megjelenő explicit vagy implicit zenei

⁸⁰ BEDNANICS Gábor, *Nietzsche korai nyelvszemlélete*, in uő, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*, Eger, EKF Linceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012, 7–40, 24–26.

⁸¹ Bednatics Gábor többek között *A tragédia születésének* egy bekezdését idézi Nietzsche-olvasatának alátámasztására: „*A zene viszonylatában minden jelenség basonlat csupán és jelkép: a nyelv mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét, hanem, amennyiben utánzásba bocsátkozik, a zenével mindig csak külsődleges érintkezésben marad, mélyebb értelmét, hiába minden lírai ékesszólás, hozzánk egy tapodtat sem hozza közelebb.*” (KSA 1, 51–52, TSZ 82.)

referenciák is. Ha a nyelv nem képes (többé) kellő pontossággal és árnyaltsággal nevükön nevezni a dolgokat, akkor óhatatlanul egy másik médium, a talán felette álló zene felé kezd el tendálni a költői / nyelvi műalkotás is, s talán teszi ezt oly módon, hogy önmagába foglalva zeneműveket, zenei formákat, szerkesztésmódokat idéz meg közvetlenül vagy áttételesen, ezáltal, ha talán csak látszólag is, de közelebb kerülve az áhított közvetlenséghez.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát⁸² – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor joggal feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne keresztüllépni a sokszoros medialisáson, megkerülve magukat a médiumokat.

⁸² 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.

KÖZVETÍTÉS ÉS KÖZVETÍTHETETLENSÉG ISTEN ÉS EMBER KÖZÖTT – A VERS MINT ISTEN HIÁNYÁNAK MÉDIUMA

Dolgozatom jelen szakaszában az ember és Isten közötti közvetítés, illetve közvetíthetetlenség kérdésével foglalkozom néhány bekezdés erejéig, mivel úgy gondolom, Paul Celan költészetének azt a medialitás szempontjából olvasva ez mindenképpen egy kiemelkedő fontosságú kérdése, mely természetesen szorosan összefügg a szerző bizonyos versei által közvetített zsidó identitással, illetve a Holokauszt a zsidó nép által elszenvedett, mai napig feldolgozatlan és részint érthetetlen traumájával. Úgy vélem, Celan egyéb teológiai szempontból is olvasható, viszonylag ismert versei, például a *Tenebrae* című szöveg mellett az ember és Isten közötti közvetítés lehetőségének vizsgálatára Celan egy másik viszonylag ismert, *Psalm – Zsoltár* című verse a legmegfelelőbb, mely voltaképpen nem más, mint az istenhiányány verse, melyben a költő egy néma, látszólag elérhetetlen Istent szólít meg. Kissé radikálisabb szemmel ugyanez a vers talán egyenesen az Isten hiányának médiumaként is olvasható.

Psalm

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

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühn.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts-, die

Niemandsrose.

Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelwüst,

der Krone rot,

vom Purpurwort, das wir sangen

über, o, über

dem Dorn.

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
a tüske, ó, a tüske
közt énekelt
bíborigénktől.⁸³

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zsoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti

⁸³ 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.

fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.⁸⁴ 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 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

⁸⁴ 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.

puszta hiány lép.⁸⁵ 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 *sẓemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel sẓemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-, die Niemandrose* áll, vagyis a *semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsa, az egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsa motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára⁸⁶. Különös

⁸⁵ John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi nevéen, még nagyon is létezhet. Lásd: John FELSTINER, i. m. 168.

⁸⁶ A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

Rózsa, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,

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 rózsza motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja 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 törekeny, 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

annyi temérdek pilla alatt
senki sem alszik.

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Rose oh reiner Widerspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

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, majdhogynem a blaszfémiához fordul?⁸⁷ 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 *senkei* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaphorika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzói *égekopárok* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tűske*

⁸⁷ 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.

(Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (*Purpurwort*, tehát az eredetiben inkább bíborszó). A *Krone* (*korona*) és a Dorn (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a *Dornenkrone* (*töviskorona*) összetétel⁸⁸, 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 egyedüllet szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a Holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a

⁸⁸ Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonának, 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.

szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A szöveg többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat⁸⁹, 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

⁸⁹ 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 verkralen) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindegyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

apoztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezhet*. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen, még akkor is, ha az ember kétségbeesésében egy látszólag néma Istennel vitázik.⁹⁰

⁹⁰ Vö. Arthur H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a Holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 162–189.

EXKURZUS A MULTIMEDIALTIÁSRÓL – KÜLÖNBÖZŐ ÉRZÉKTERÜLETEK KEVEREDÉSE EGY CELAN-VERSEN BELÜL

Úgy vélem, mindenképpen megérdemel egy rövid exkurzust az alább idézett, viszonylag kései Celan-vers, hiszen a medialitás szempontjából remekül olvasható, hiszen egyenesen egyfajta *multimedialitás*, a különböző érzékterületek szinesztézia-szerű keveredése figyelhető meg benne, ily módon pedig egyszerre többféle médiumra is találhatunk benne utalásokat.

ICH KANN DICH NOCH

SEHN: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten
Nie sagt.

MÉG LÁTHATLAK EGYRE:

visszhang,
csápszavakkal ki-
tapintható, a búcsú-
szélen.

Arcod egy kicsit megriad,
ha hirtelen
lámpavilágos
lesz bennem, ott,
hol a legsajgóbb
soha szól.⁹¹

⁹¹ A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* című kötetben került publikálásra.

Lator László fordítását lásd: *Haláljüga*, 101.

A fenti vers egy ősi, nem-technikai médiummal, a látással indul – a beszélő szubjektum még látja a megszólítottat, azonban ezt követően bizarr költői képnek lehetünk szemtanúi. Akit *lát*, azaz optikailag érzékel, azt hirtelen *visszhanggal* azonosítja, mely csupán a halláson, auditív médiumon keresztül érzékelhető. E visszhang ráadásul *csápszavakkal kítapintható*, azaz egyszerre lép be a versbe a nyelvi médium és a taktilis érzékelés képe. Egyazon megszólítottat a költői megszólaló egyszerre *lát, hall, tapint* és *szólít meg*, tehát amennyiben a verset a medialitás felől próbáljuk meg olvasni, elengedhetetlenül feltűnik számunkra az emberi érzékek, illetve a nyelv, a legősibb médiumok egymással való keveredése a szövegben. Különösen érdekes, Celanra jellemző összetétel a *csápszavak* – *Fühlwörter* (a német eredetiben inkább érzékelőszavak), melynek magyar fordítása nyomán akár még valamiféle elektronikus szenzorra, azaz technikai médiumra is asszociálhatnánk. Mintha a kimondott szavak e versben, akár mintegy McLuhan elképzelése nyomán, egyfajta szenzorként meghosszabbítanák az emberi testet, talán teljesebbé téve a beszélő és a megszólított másik (talán szerelmes, talán csupán egyfajta általános megszólított) közötti kapcsolatot. A médiumok, érzékek e keveredése is mintha valamiféle kísérlet lenne a medialitás, a közvetítettség felszámolására. Felmerülhet persze az immár filozófiai mélységekbe vezető kérdés: vajon a *másik* egyszerre több médiumon (látás, tapintás, hallás, illetve vele együtt nyilván a nyelv) keresztül való érzékelése csökkenti,

mintegy felszámolja a két szubjektum közötti távolságot, közvetlenebbé téve az érintkezést, vagy pedig éppen ellenkezőleg – elmélyíti, megsokszorozza a medialitást?

A vers első strófájának zárata szerint a többszörös érzékelés a *búcsúszélen – am Abschiedsgrat* megy végbe, mely arra utal, hogy a számos megidézett érzék ellenére beszélő és megszólított egymástól mégiscsak elválnak, elbúcsúznak – kapcsolatuk nemhogy közvetlenné válik, de még közvetített viszonyuk is megszakad. A szöveg nyilván valóan nem egyebet, mint egy búcsú, egy elválás pillanatát örökíti meg.

A verset tovább olvasva kiderül, hogy a megszólított arca, *megriad*, mikor a beszélőben *hirtelen lámpavilágos lesz – wenn auf einmal lampenhaft hell wird*, azaz benne (elektronikus?) fény gyúl, mely által valami láthatóvá válik. A Lator László fordításában *lámpavilágos* melléknév (*lampenhaft hell*) megítélésem szerint inkább ember alkotta technikai eszközre, elektromos árammal működő lámpára utal, mint valamiféle transzcendens, isteni fényre. Habár a fenti szöveg nyilvánvalóan olvasható szerelmes versként is, melyet átítat egyfajta érzelmi telítettség, ha valami *lámpavilágos*, akkor a világosságot jó eséllyel elektronikus lámpa, egyfajta technikai médium idézi elő. E lámpafény a költői megszólaló belsejében gyullad, ott, *hol a legsajgóbb soha szól*. E *legsajgóbb soha – schmerzlichsten Nie* a búcsú, az elválás motívumánál maradván nyilván a soha viszont nem látásra, a két szubjektum végleges szeparációra utal. E *legsajgóbb soha* ráadásul nem néma, nem pusztán jelenlétével üzen valamit a megszólítottnak, hanem *szó*l – *sagt*, azaz ismételten csak a nyelv médiumán keresztül fogalmaz meg valamely üzenetet.

A vers tehát a végleges elválás pillanatáról beszél nekünk. E végleges elválás előtt azonban beszélő és megszólított még számos médiumon keresztül, számos érzékterületen való közvetítés által kapcsolódnak egymáshoz, kapcsolatuk medializáltsága a végleges szeparáció előtt egy pillanatra mintha megszűnne, a kapcsolat pedig egy szakrális, minden más létezőt kiiktató pillanatban pedig közvetlenné válna. Talán éppen erről szól nekünk, éppen ezt örökíti meg a rövid Celan-vers első strófája – a másik számos médiumon keresztül való érzékelése és az ezáltal egyre erősebbé váló érzelmek intenzitása a két szubjektum végleges elválása előtt minden bizonnyal keltheti legalább annak illúzióját, hogy a létezők közötti sokszoros közvetítettség felszámolódik, a kapcsolat pedig, ha csak egyetlen pillanat erejéig is, de közvetlenné, közvetítetlenné válik.

A KÖZVETLENSÉG ÉS A TISZTA, NYELVEN TÚLI NYELV ILLÚZIÓJA

Paul Celan költészetében a fentiek alapján felfedezhető egy tendencia, mely a – főként a mára tökéletlennek bizonyult nyelvi médium általi – közvetítettség lerombolására, de legalábbis áthidalására irányul. Amennyiben pedig a művészet nem képes áthidalni a nyelvi médium általi közvetítettséget – habár a zene médiuma, mint fentebb megfigyelhettük, nem-nyelvi akusztikus médiumként talán képes csökkenteni e medialitást, de legalábbis megváltoztatni a hozzá való viszonyunkat, a közvetítettség csökkenésének illúzióját kelteni, ennek igénye pedig mintha bizonyos Celan-versekben is megjelenne –, úgy igyekszik kivonulni az emberi világ minden törvényszerűsége közül, létrehozva saját valóságát. Persze anélkül, hogy értékítéletet mondanánk felette, a művészet az imagináriust közvetíti.

Celan egyes verseiben azonban mintha lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen 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 mindenben. Erre szolgálhat példaként a *Steben – Állni* kezdetű költemény.

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,
teérted / helyetted
egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,
nyelv nélkül is
akár.⁹²

⁹² 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.

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, a sebhely árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium⁹³ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene⁹⁴, 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

⁹³ 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.

⁹⁴ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

valóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megézés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

Lényegében ugyanerről a médiumokon kívül helyeződésről szólhat nekünk Celan egy másik kései verse, a *Schreib dich nicht – Ne írd magad* kezdetű szöveg is.

SCHREIB DICH NICHT

zwischen die Welten,

komm auf gegen
der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur
und lerne leben.

NE ÍRD MAGAD

a világok közé,

lázadj fel a
jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában
és tanulj élni.⁹⁵

⁹⁵ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A költemény eredetileg nem került kötetben publikálásra a szerző életében, csupán Celan halála után, gyűjteményes kötetben látott napvilágot. Keletkezési ideje egyébként 1966. Lásd többek között: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 493.

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetítsen semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának mindenképpen szüksége van a médiumokra⁹⁶, sőt, a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosán közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva⁹⁷ eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott.

⁹⁶ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11–49.

⁹⁷ Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs kiszolgáltatva többé a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy⁹⁸, miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, azon belül is talán a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

⁹⁸ Vö. KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272–307.

THE POETICS OF PURE LANGUAGE

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.

PAUL CELAN'S POETIC LANGUAGE

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 authors 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 FELSTINERS 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, herzograu, 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 above cited lines, 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 FELSTINERS 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 Nietzsches 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 FELSTINERS ENGLISH TRANSLATION:

In One

Thirteenth February. In the hearts mouth an
awakaned shibboleth. With you,

Peuple
de Paris. *No pasarán.*

**THE ORIGINAL GERMAN POEM:
'IN EINS**

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
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 liberation 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 *Dantons 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 mans 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 languages tendency to distance subjects from each other. Language may lose its accentuated role and become one medium among many, and maybe it is languages 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 A 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 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 20th 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 hermetism, 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 FELSTINERS 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 ones own identity. In the sate 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 McLuhans 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 FELSTINERS 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 threadsuns* (the suns radiation through the clouds?) over a certain *grayblack wasteness*. 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 20th 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 20th century provided completely new types of experience to people, and in the modern age it also led to the radical change and re-formation 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 above cited poems, 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 above cited poem 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 FELSTINERS 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. McLuhans 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 – Dont write yourself*:

JOHN FELSTINERS ENGLISH TRANSLATION:

DONT 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.

REFERENCES

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 Niemandrose*. 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): *Zeitgehöft*. 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: *Asthetik und Poetik II. Hermeneutik Vollzug. Gesammelte Werke*. J. C. B. Mohr Verlag.

Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.

Gadamer, Hans-Georg (2003): *Igazság és Módszer*. Trans. Gábor Bonyhai. Budapest: Osiris Kiadó.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar 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 rejtekútjai*. 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.

**FELHASZNÁLT
IRODALOMTUDOMÁNYI, TEOLÓGIAI
ÉS JUDAISZTIKAI SZAKIRODALOM**

A magyarországi zsidóság története, szerk. RÓNA Tamás–MEZEI Mónika, Budapest, Szent István Társulat, Budapest, 2018.

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

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

Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.

Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, in *Études Germaniques*, 1970. június-szeptember, 266–274.

BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

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

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

BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijarat 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.

BÁLINT BENCZÉDI Ferenc–ILLÉS László–INOKAI Balázs–FOLCZ Tóbiás–FRANKO Mátyás–KÁLMÁN Szabolcs–LAJTOS János–MADAS Katalin–RÓNA Tamás–SZALAI Gábor, *Megemlékezés a MEVME-ről*, szerk. SCHWEIGHARDT Ottó, Tata, Vidékfejlesztési Minisztérium, 2017.

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

Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

BARTÓK Imre, *Über Paul Celan*, Első Század, 2008/2.

BARTÓK Imre, *Az Orpheusz-motívum Paul Celannál*, Holmi, 2008/4, 489–500.

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

BARTÓK Imre, *Paul Celan és a születés nyelve*, Pannonhalmi Szemle, 2010/2, 74–91.

BEDNANICS Gábor, *Beszédformák között*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2003.

BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.

BEDNANICS Gábor, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkétsérletek*, Eger, EKF Líceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012.

BEDNANICS Gábor, *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei. A líraolvasás esélyei a 21. században*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016.

Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

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

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

Giuseppe BEVILACQUA, *Letture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Maurice BLANCHOT, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, Station Hill PR, 1981.

Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

Maurice BLANCHOT, *Szólj utolsónak*, ford. KIRÁLY Edit, *Átváltozások* 1995/3, 40–51.

Maurice BLANCHOT, *Orpheusz tekintete*, Műhely, 2003/2, 5–7.

Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat 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 Niemandrose*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.

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

Paul CELAN, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.

Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

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

Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

Paul CELAN, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999.

Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

Paul CELAN, *Nyelvrács. Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009.

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu eine r»Infamie«. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

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

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

DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

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

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

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

FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005.

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

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

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

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

Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

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

Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167–178.

Hans-Georg GADAMER, *A Phenomenological and Semantic Approach to Celan?*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 179–188.

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

Joel GOLB, *Reading Celan. The Allegory of "Hobles Lebensgeböft" and "Engführung"*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 185–218.

GÖRFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Paul Celan-értelmezéséről*, *Literatura*, 2014/3, 203–214.

Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, in *A későijjkor 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*, Szövegegységeseülés: 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 ironia*, 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.

KOHN Sámuel, *Kohn Schnerin Götz bajai és bácsmegyei főrabbi. Élet- és korrajz (1760–1852)*, forráskiad. HICSIK Dóra–NAGYELA László Márk–RÓNA Tamás, Szabadka, Minerva Könyvképző (MILKO), 2019.

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, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szóveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166–178.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Budapest, Ráció Kiadó, 2014.

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

Jacques LACAN, *A tükörstádium*, *Thalassa*, 1993/2, 5–11.

Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's* 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, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123–128.

LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás, 1980/10, 94.

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

Emmanuel LEVINAS, *A léttől a másikig*, ford. VARGA Mátyás, Nagyvilág, 2001/9, 1415–1419.

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

Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 13–52.

Jurij LOTMAN, *A szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 205–225.

Jurij LOTMAN, *A művészet a modelláló rendszerek sorában*, ford. GRÁNICZ István, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 235–266.

Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973.

LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156–173.

LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben. József Attila, Benn, Celan*. in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244–259.

James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 53–59.

Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 11–27.

Oszip MANDELSTAM, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

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

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

MEZEI Judit, *Az idő és a hely motívuma három Paul Celan-versben*, Múlt és Jövő, 2004/4, 101–103.

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

Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*, Nagyvilág, 1970/10. ford. GYERGYAI Albert, 1476.

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

Jonathan MILLER, *McLuban*, London, Collins-Fontans, 1971.

NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveibez*, Jelenkor, 1999/9.

Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968.

Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei* IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5–50.

Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, ford. ÓVÁRI Csaba, Budapest, Attraktor Kiadó, 2010.

Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007.

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

OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169–188.

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

Otto PÖGGELER, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986.

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

K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11–49.

RÓNA Tamás, *Mózes II. könyve, a Smót, a hagyományos zsidó kommentárok tükrében (I–IV. fejezet)*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2003.

RÓNA Tamás, *A Rós Hásáná, avagy a Zsidó Újév a kommentárok tükrében – a megtérés és az örök jutalom*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2003.

RÓNA Tamás, *Rabbi Slomó Jicchák: Rási (1040–1105) – A „Pársándátá*, 2003.

<http://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas2003.htm>

RÓNA Tamás, *Kecskemét zsinagógái és hívei*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/ronatamas-kecsekemet-mtud2005.htm>

RÓNA Tamás, *Izrael Állama 1963–1967. június 11-e között. A hat napos háború és előtörténete*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas-hatnapos2003.htm>

RÓNA Tamás, *A zsidó lélek és a böjtök*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas-bojtok.htm>

RÓNA Tamás, *A párbeszéd: A keresztény Európa és a zsidóság évezredek kapcsolata*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2006.

RÓNA Tamás, *Az alföldi zsidóság kulturális helyzete az Egyesült Európa színterén*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2007.

RÓNA Tamás, *A bizonyosság ládája*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2007, 319–342.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsinagóga és hívei*, in OR-ZSE Évkönyv 2004–2007, szerk. SCHÖNER Alfréd, Országos Rabikéző - Zsidó Egyetem–Gabbiano Print Kft., Budapest, 2008, 373–380.

RÓNA Tamás, *Eltemetett könyvek*, National Geographic Magyarország, 2008/1, 144–148.

RÓNA Tamás, *A zsidó lélek és a böjtök*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2008, 225–246.

RÓNA Tamás, *Jeruzsálem alijája*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2008.

RÓNA Tamás, *Judaizmus és közösségtörténet: Kecskemét rabbijainak működése történet-szociológiai aspektusból*, PhD-értekezés, Országos Rabikéző – Zsidó Egyetem, 2010.

RÓNA Tamás, „*Aldott az az ember, aki bizik a világ alkotójában*”, 2010.

<https://mazsihisz.hu/hirek-a-zsido-vilagbol/mazsihisz-hirek/aldott-az-az-ember-aki-bizik-a-vilag-alkotojaban>

RÓNA Tamás, *Tolerancia*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2011, 207–210.

RÓNA Tamás, *Eruszin, kidusin, neszuin: eljegyzés, megszentelés és a házasság*, in *Középpontban a család*, szerk. ÖRSI Julianna,

MTA Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Tudományos Egyesület, Szolnok–Túrkeve, 2012, 219–223.

RÓNA Tamás, *תְּהִי עֵצְתְּ כִּכְחַת הַיּוֹם אֵת הַשְּׂמִיטָה לְאַף יָ - מִן הַתּוֹרָה*
תְּהִי עֵצְתְּ יִלְפֶנּוּ. Rós Hásáná 5773, 2012.

<https://mazsihisz.hu/mazsihisz/letoltheto-dokumentumok/rona-tamas-ros-hasana-5773>

RÓNA Tamás, *Rabbi Slomó Jicchák: Rási (1040–1105) – A „Pársándátá*, Terézvárosi Vallásközi Évkönyv, 2015, 77–80.

RÓNA Tamás, *A lélek. Judaiizmus és vaisnavizmus*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2015.

RÓNA Tamás, *A zsidó imakönyv mint szimbólum*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2015.

RÓNA Tamás, *A zsidóság és a művészet*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2015.

RÓNA Tamás, *A magyarországi keresztény-zsidó párbeszéd*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2016.

RÓNA Tamás, *A sivatag és a pusztaság, mint bibliai jelképek*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2016.

RÓNA Tamás, *A zsidó közösség válasza*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2016.

RÓNA Tamás, *A mészázsekolás, avagy a halottmosdatás törvényei*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2016, 206–208.

RÓNA Tamás, *Ima Jeruzsálem újjáépítéséért*, Terézvárosi Vallásközi Évkönyv, 2016, 67–72.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Sálom! Zsidó hittankönyv I.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2016.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Mázel tov! Zsidó hittankönyv II.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2016.

RÓNA Tamás, *Az Égi Siratófal meghívása*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2016.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Todá! Zsidó hittankönyv III.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2017.

RÓNA Tamás, *Előszó*, in *A magyarországi zsidóság története*, szerk. RÓNA Tamás–MEZEI Mónika, Budapest, Szent István Társulat, Budapest, 2018, 5–6.

RÓNA Tamás, *A négy fiú, a négy világ, a négy pohár bor és a négy kérdés*, [Konferencia-előadás, kéziratban], 2016.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsidó hitközösség alakulása, intézményei*, in *Bölcsék között időzni. A 70 éves Haraszti György köszöntése*, szerk. NAGYELA László Márk, Budapest, Jakab és Komor tér 6. Egyesület, 2018, 19–27.

RÓNA Tamás, *Rabbik – közösség szemlélet*, in *Keleti tanulmányok és vallásközi párbeszéd – Írások Szécsi József tiszteletére*, szerk.

HÍDVÉGI Máté, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2018, 253–259.

RÓNA Tamás, *Az óizraeli vallás áldozati szokásai a Szentírás tükrében*, Terézvárosi Vallásközi Évkönyv, 2018, 87–95.

RÓNA Tamás, *Az ároni áldás és a Malkicedek-áldás összehasonlítása*, Keresztény-Zsidó Teológiai Évkönyv, 2019.

RÓNA Tamás–SCHINDLER Iván, *Schindler József szegedi főrabbi emlékezete*, Szeged, Szegedi Zsidó Hitközség dr. Birnfeld Sámuel Könyvtára, 2019.

RÓNA Tamás, *Bevezetés*, in KOHN Sámuel, *Kohn Schwerin Götz bajai és bácsmegyei főrabbi. Élet- és korrajz (1760–1852)*, forráskiad. HICSIK Dóra–NAGYELA László Márk–RÓNA Tamás, Szabadka, Minerva Könyvképző (MILKO), 2019, 5–14.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Becháláchá! Zsidó hittankönyv IV.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2020.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsidók a XVIII-XIX. században*, in *Az egyház építője és misszionáriusa – Írások Szilvási József tiszteletére 70. születésnapja alkalmából: The Builder and Missionary of the Church – Essays in Honour of Jozsef Szilvasi for his Seventieth Birthday*, szerk. TOKICS Imre, Pécel, Adventista Teológiai Főiskola, 2021, 120–133.

RÓNA Tamás, *Az Örökös éjszakáján*, in „...így szól az én uram, az Úr...”. *Tisztelegő írások Fodor Ferenc professzor úr 65. születésnapjára*, szerk. CSORBA Dávid, Hernád Kiadó–Sárospataki Református Teológiai Akadémia, Sárospatak, 2021, 189–196.

RÓNA Tamás, *Te végtelen vagy, és éveid is végtelenek*, in *Isten nagykövete. Szigeti Jenő emlékkötet*, szerk. TOKICS Imre–RÓNA Tamás, Pécel, Adventista Teológiai Főiskola, 2021, 142–154.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Háderech! Zsidó hittankönyv V.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2021.

RÓNA Tamás, *Böjtöljön és imádkozzék minden bajban*, 2021.
<https://zsima.hu/2021/07/18/bojtoljon-es-imadkozsek-minden-bajban/>

RÓNA Tamás, *Nehéz idők*, 2021.
<https://zsima.hu/2021/06/27/nehez-idok/>

RÓNA Tamás, *Egy kevésbé ismert Purim története*, 2021.
<https://zsima.hu/2021/02/24/egy-kevesse-ismert-purim-tortenete/>

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

SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192–203.

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

SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újbold 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 SCHLESAK, *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, 1976, 512–534.

Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1989.

George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven, Yale University Press, 1998.

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

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

SZIGETI Lajos Sándor, *A teremtett Isten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjei*, in uő, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996, 183–206.

SZIGETI Lajos Sándor, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

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.

TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60–69.

Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006.

VAJDA Károly, *Vers, ima, közéleti beszéd. Értelmezési kísérlet Celan Tenebrae című verséhez*, in *Antropológia és irodalom*, szerk.

BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100–116.

VAJDA Károly, *Mythoepisches Sprechen in Celans Tenebrae*, Plurale Zeitschrift für Denkversionen, 2005/4, 225–251.

VAJDA Károly, *Sinn, Deutung, Paradigma: Schriften zu Trakel, Kafka, Musil, Celan, Otlík, Turczi und der Literaturtheorie*, München, GRIN Verlag, 2010.

VAJDA Károly, *Kétségek és kettősségek: Az irodalom lételméleti és hermeneutikai kérdései*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2011.

VAJDA Károly, *Prolegomena zur Literaturontologie*, Berlin–London–New York, Peter Lang Verlag, 2011.

VAJDA Károly, *Archetipusok és sztereotípiák: Néhány szó Celan képromboló képzavarához*, Műhely, 2014/5–6, 54–57.

VAJDA Károly, *Das ungenisse Etwas. Das literarische Kunstwerk und seine Überwindung nach Heidegger*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2014.

VAJDA Károly, *Áldás és áldozat. Teológémák Celan lírájában, in Áldozat: Előadások a vallástudomány és a teológia vonzásköréből*, szerk. HUBAI Péter, Budapest, Wesley János Lelkészképző Főiskola, 2018, 399–419.

VAJDA Károly, *Trauma és liturgia. A celani emlékezéslíra*, Komárom, Selye János Egyetem, 2018.

VAJDA Károly, *Topologische Interferenz zwischen jüdischer Trauerliturgie und persönlicher Gedächtnislyrik bei Paul Celan.: Erläutert am Gedicht Zu zweien*, Eruditio–Educatio, 2018/3, 73–84.

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

Simone WEIL, *Kegyelem és nehezkedés*, 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.

