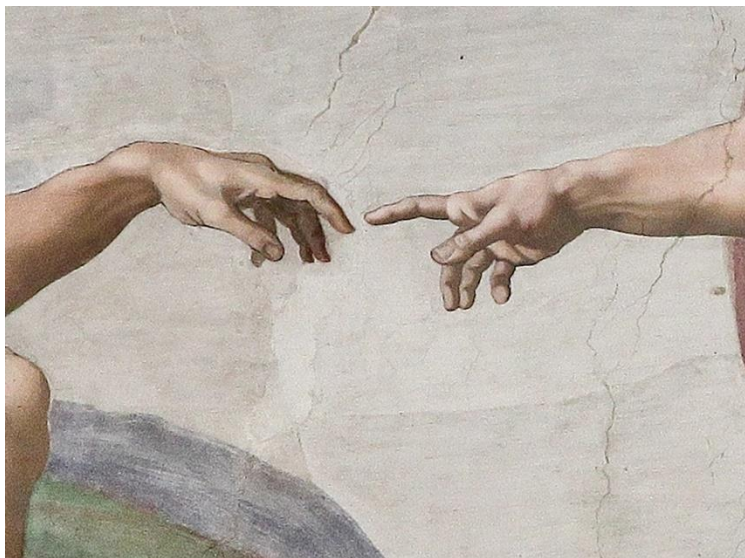


KÁNTÁS BALÁZS

DIALÓGUS A NÉMA ISTENNEL



**ISTENHIÁNY, NEGATÍV TEOLÓGIA,
EGYOLDALÚ PÁRBESZÉD PAUL
CELAN ÉS KORTÁRS MAGYAR
KÖLTŐK MÚVEIBEN**

KÁNTÁS BALÁZS

DIALÓGUS A NÉMA ISTENNEL
ISTENHIÁNY, NEGATÍV TEOLÓGIA,
EGYOLDALÚ PÁRBESZÉD PAUL CELAN ÉS
KORTÁRS MAGYAR KÖLTŐK MŰVEIBEN

ISBN 978-615-6250-48-3

Szakmai lektorok:

Prof. dr. habil. Bertha Zoltán PhD

Prof. dr. Szigeti Csaba DSc

Prof. dr. Szepes Erika CSc

Felelős kiadó–szerkesztő:

Dr. Zsávolya Zoltán PhD

*A csak elektronikus formátumban közreadott szakkönyv
megjelenését a Magyarhoni Zsidó Imaegylet Egyesület (ZSIMA)
támogatta, melynek a szerző tudományos tanácsadója, kutatója.*

HORTHY-KORSZAK KUTATÁSÁÉRT
TÁRSASÁG – PRAESENTIA KIADÓ
BUDAPEST

2023

BEVEZETÉS

Paul Celan, a 20. század talán legjelentősebb európai költőjének, a későmodernség lezárójának, vagy éppenséggel a posztmodern korszakhatár kijelölőjének líráját a Holokausztt feldolgozhatatlan traumájának köszönhetően az Isten általi elhagyatottság, a némat Istennel való dialógus kísérletének alapélménye jellemzi. Isten elidegenült az embertől, és fordítva, a költő pedig hiába beszél, már nem kap választ nem a transzcendens létező felé intézett, kétségbeesett, talán értelmetlen és nem jól megfogalmazott kérdéseire...

Paul Celan költészte és annak traumatikus, negatív teológia, Isten-hiány, egyoldalú párbeszéd által meghatározott alapélménye természetesen jelentős hatást gyakorolt a kortárs magyar költészetre, így olyan jelentős alkotókra, mint például Petőcz András, Turczi István, Bíró József vagy Böszörményi Zoltán. Az ezredforduló utáni magyar lírában egyre határozottabban megjelent a transzcendens felé (vissza)fordulás igénye, az Isten-keresés, és az Isten létevel vagy nem-létével kapcsolatos teológiai kérdések feszegetése, és az emberi lét transzcendens dimenzióira való határozott rákérdezés igénye újra egyre markánsabbá és korszerűbbé vált, válik a kortárs magyar költészetben.

Megítélésem szerint többek között Paul Celan lírája az egyik irodalomtörténeti kiindulópontja annak az Isten-kereső, Istennel dialógust, akár paradox módon egyoldalú dialógust kezdeményező, a későmodernség hagyományait tovább vivő lírai paradigmának, amely az utóbbi évtized magyar költészetében egyre határozottabban megfigyelhető.

De korszerű lírai magatartásforma-e a költői szubjektumnak önmaga és mások nevében, és persze részben mások helyett *Istenhez* akár a keresztény, akár a zsidó vallási-kultúrtörténeti hagyomány felől *beszélnie*, őt *megszólítani*? Várhat-e választ, akár implicit választ a feltett súlyos kérdésekre? Van-e még értelme a posztmodern utáni korban modernista szemlélettel stabil értékeket, rendet és megváltást keresni a költészet segítségével? Nem lépett-e Isten helyére végleg az ember egy kiszámíthatatlan, önmagától is elidegenedett világban?

A kötet lazán összefüggő, önálló műveket és életműveket elemző, tematikusan mégis szervesen összefüggő irodalomtörténeti tanulmányai e kérdések részbeni tisztázására tesznek szerény kísérletet...

1.

BESZÉLGETÉS A NÉMA ISTENNEL ISTENKERESÉS, ISTENHIÁNY, NEGATÍV TEOLÓGIA PAUL CELAN, AZ EURÓPAI MODERNITÁS MEGHATÁROZÓ KÖLTŐJÉNEK LÍRÁJÁBAN

Alapvetések

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

A vizsgálandó öt verset a költő *Sprachgitter* – *Nyelvrács*, *Die Niemandrose* – *A senki rózsája*, *Atemwende* – *Lélegzetváltások*, illetve *Zeitgeböft* – *Időndvar* című kései köteteiből válogattam, melyekről úgy gondolom,

teológiai szempontból, az istenkeresés felől olvasva őket valamennyire egységes istenképet mutathatnak. Választásom azért esett a szerző kései, 1955 utáni költészetének darabjaira, mivel úgy vélem, többek között a fentebb említett kötetek egyes versei annyira kiérlelték, illetve közvetítik annyira a holokauszt szerzőjük által személyesen elszenvedett és túlélte traumáját, hogy az istenkeresés szempontjából, Isten és ember e trauma után bizonyára megváltozott viszonyát figyelembe véve is jól olvashatók. Reprezentatív daraboknak ítélem többek között a *Tenebrae*, a *Psalm*, a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, valamint az *Ich trinke Wein* című kései verseket – Paul Celan összes teológiai nézőpontból olvasható versének elemzésére a jelen keretek között úgyszincs lehetőségünk – mivel többek között ezek azok, melyek a legexplicitabb utalásokat tartalmazznak Istenre, a megváltásra, illetve Isten és ember viszonyára nézve.

Az elemzések során talán világossá válik, Paul Celan istenképe e pusztán keresztmetszetül szolgáló vizsgálódás keretében elemzett versek alapján is mennyire komplex, ellentmondásos, illetve mennyire nem válaszolható meg egyértelműen a kérdés, vajon a történelem a holokauszthoz hasonló borzalmi után vajon képes-e még az ember bármiféle Istenben is hinni? Alapkérdésnek tekintem továbbá, hogy vajon feltételezhető-e még bármiféle megváltás egy ilyen

nyomasztó, személyes és történelmi traumáktól terhes költői és eszmetörténeti közegben, vagy pedig bűneivel az ember már a megváltás – számára eredetileg adott – lehetőségét is eljátszotta, eltékozolta? A vizsgált szövegek, ha nem is egyértelműen és teljes egészében, de talán részben válaszul szolgálhatnak a felénk intézett kérdésekre.

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

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

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Csillogott.

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

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

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.¹

A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-

¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul Celan, *Haláljűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 36.

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

költeményre intertextuálisan rájátszó², kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.³ A menetelő emberek Istent szólítják meg, azonban nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (Maar), vályúra (Mulde) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a naturába. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez.

A vályú vizében felsejlik isten képe (Bild), azonban éppen annak *kép* jellege az, mely hangsúlyt

² A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

³ Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

kap, hiszen Isten képe semmiképpen sem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredetiben nem lehet eldönteni, vajon a vér emberek vére, melyet Isten, feltehetőleg az Ószövetség büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten vére, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Akármelyik értelmezésnél maradunk is, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a holokauszt után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi.

A vers többes szám egyes személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A

blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben elégtételt követel Istentől.⁴ Ebben az esetben talán indokolható, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest⁵ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.⁶ A trauma után az ember saját nézőpontjából

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

⁵ Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 112-117.

⁶ Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiája felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített

kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. A versben Isten hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, de a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közzéledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Isten maga talán annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje. Ebben az esetben persze megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott esetben cinikusan hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit, ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével

Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 2001, 103.

szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.⁷

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a holokauszot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e menet voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó náci német katonáinak menetére utal, de mindenesetre lehet hatalomra törő, vérszomjas emberek menete. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett

⁷ Vö. Hans-Georg Gadamer *Tenebrae*-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ uralásának őrült vágyától hajtva⁸ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott végének megivása itt nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér ezen olvasatunkban lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjútól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnét egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, és lényege a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszájukra fordulnak, e térben pedig, ahol Isten az ember fölé helyezi magát és

⁸ Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, a világ technikai uralására törő vágy koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

könyörgésre, imára szólítja fel magát a Teremtőt, talán nincs többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.⁹ Isten itt nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképessége, maga az isteni minősége az, ami megkérdőjeleződik.

A megválthatatlanság persze nem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le teljes egészében a megváltás lehetőségéről, hiszen Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.¹⁰ Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet

⁹ A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoltárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Cean költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003, 179-185.

¹⁰ Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás halvány lehetőségének foszlányai.

A *Tenebrae* Celan más verseihez hasonlóan a poliszémiák, jelentésjátékok költeménye, melyből párhuzamosan többféle, akár egymásnak ellentmondó istenkép is kiolvasható. Az ellentmondásokat, a költői térben hullámszó ellentétes jelentéstartalmakat a trauma, a történelem borzalmainak megtapasztalása szüli, mely után Isten és ember viszonya többé nem tisztázott, egyértelmű. A számos felkínált istenkép közül nekünk, olvasóknak kellene választanunk, azonban egyáltalán nem biztos, hogy e választás kötelező. Az egymásba játszó istenképek talán mind, együttesen is *igazak* lehetnek, amennyiben hagyjuk, hogy helyettünk maga a versszöveg szóljon hozzánk¹¹ a maga egészében, egyszerre több ellentmondásos, ám egymást kiegészítő lehetőséget közvetítve.

BOR MELLETT, PORBA VESZETTEN,
mindkettő alján:

¹¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991.

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

Lapított mind, hogy
hallott csak maga felett, és
irkafirkált,
puszta nyerítésünket
mismásolták
el képmutató nyelvükké. ¹²

A *Niemandrose* kötet e verse szokatlan istenképet tár olvasója elé, mely első olvasásra akár istenkáromlásként is értelmezhető. A költői beszélő *bor mellett, elveszethez* (a német eredetiben *Bei Wein und*

¹² A verset Marno János invenciózus, ám megítélésem szerint meglehetősen interpretatív, az eredetitől kisebb-nagyobb mértékben idéztem. Az interpretációnál természetesen figyelembe veendő az idézett vers fordítás volta. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 97.

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

Verlorenheit, tehát nincs szó porba veszettségről, mint Marno János interpretatív fordításában), *mindkettő lejtőjén / maradékánál* (az eredetiben *bei beider Neige*), havas tájon át *nyargal* (*reiten – ritt*), s amit, pontosabban *akit* megül, nem más, mint Isten. Isten az, akinek hátán végleg keresztülvágtat az *embergátakon* (*Menschen-Hürden*). Az *embergátak* szóösszetétel talán az emberi világ és nyelv korlátaira, illetve magára az emberek tökéletlenségére, korlátoltságára utal. Isten olyan, mintegy a ló helyébe lépő, egy allegorikus ló alakját magára öltő entitás, aki a költői beszélőt keresztülrépíti az emberi világ gátjain, eljuttatva valamiféle magasabb létállapotba.

A vers utolsó strófájában a lírai beszélő azt állítja, az emberek (ez az előző strófára visszautaló *sie*) mind *meglapultak*, mikor Isten (és a költő), e ló alakjában allegorizált transzcendens létező elvágtatott felettük, még pusztá nyerítését is lejegyezték, illetve *mismásolták* (*logen*) át *saját képmutató nyelvükké*. A német eredetiben a nyelv elé helyezett *bebildert* jelző persze nem egészen *képmutatót* jelent, inkább *megképzettet*, *képesítettet*, ám mindenképp utal az emberek nyelvének képi, azaz utánzó, nem egészen eredeti jellegére. Isten és a költő nyelve a vers sugalmazása szerint közös, ők ketten egy nyelvet beszélnek, az emberek pedig még az állat alakjában megjelenő Isten állati hangként, *lónyerítésként* (*Gewieher*, mely egyébként pejoratív

szóhasználatban nem csupán a ló nyerítését, de emberi vigyorgást, kacagást is jelent) megszólaló nyelvét is csak képmutató módon leutánozni képesek. A költő ezzel szemben látszólag kiválasztott, Istennel szinte egyenrangú személy, míg az emberek maguk alantas, képmutató, isteni kegyre méltatlan létezőkként kerülnek ábrázolásra. Isten a költővel együtt vágat, sőt, voltaképpen maga emeli emberfeletti magasságokba. Ezen elgondolás rokonítható a zsidó-keresztény kultúrkörben, főként az Ószövetségben a próféták elhivatásának történeteivel, illetve azon romantikus elképzeléssel, mely szerint a költő vátesz, felettes tartalmak ismerője, aki a gyarló tömegek felett áll, ugyanakkor sorsközösséget is vállal velük. Az emberek pusztán képmutató módon utánozzák az isteni / költői nyelvet, a versből pedig nem tűnik ki egyértelműen, hogy Isten és / vagy a költő sorsközösséget vállalna velük. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Isten, mint egyfajta mennybe repítő ló, elragadja a költőt, hasonlóan Illés prófétához, akit szintén elragadott az Úr tüzes szekere, s *nem látott több halált*.¹³

A versben megjelenő Isten első olvasásra nem büntető vagy irgalmas, nem a Biblia tradicionális Istene, legalábbis nem derül ki egyértelműen az

¹³ 2 Kir 2, 1-18

emberekhez – az átlagemberekhez való viszonya. Pusztán annyit tudunk meg, hogy a kiválasztottakat / prófétákat / költőket (?) magához emeli¹⁴, kiszakítva őket a gyarló és képmutató világból.

Az egész vágta hangsúlyozottan *bor mellett, az elveszettség állapotában, havas tájon* történik. A bor itt feltehetőleg a Messiás vérének tradicionális szimbóluma, mely az emberek bűneinek bocsánatára ontatott ki a kereszten. A havas táj képe utalhat a megtisztulásra, a megváltás lehetőségére, Isten pedig akkor avatkozik be és menti meg a költőt, amikor az már *bei Verlorenheit*, elveszésközelben van. Persze egyáltalán nem biztos, hogy a költő elragadtatását *test szerint*, azaz szó szerint kell értetni, mint Illés próféta ismert bibliai történetének esetében. Hiszen Isten és a költő *nyelve* az, amit az ember-gáta saját képmutató nyelvükké mismásolnak, tehát a költő isteni szintre emelkedése voltaképpen abban áll, hogy képes a

¹⁴ Vö. Ady Endre: *Az Illés szekere*n című kötetének címadó versével, melynek sugalmazása szerint a költők Illés prófétához hasonlatosak:

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

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

nyelvet kivételes módon használni, mintegy Isten nyelvét a sajátjává tenni. A költő abban hasonlatos Istenhez, hogy pusztán szavai által képes világokat, valóságokat teremteni, ezáltal pedig a többi ember számára felettes tartalmakat, igazságokat közvetíteni. Még ha az emberek szájalmasan meg is kísérlék utánozni az isteni nyelvit, az e nyelvet valóban használni tudó költő talán akkor is *szolgálatot* lát el, hiszen amit nyelvhasználatával *közvetít*, azt nyilvánvalóan a többi ember felé közvetíti.

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

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

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.¹⁵

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zsoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten

¹⁵ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Haláljűga*, 62.

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

hiányának médiumaként szólal meg.¹⁶ 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 *zsoltár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zsoltárként, az ellen-zsoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy pusztá hiány lép.¹⁷ E

¹⁶ 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.

¹⁷ 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

kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

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

valódi nevén, még nagyon is létezhet. Lásd: John Felstiner, i. m. 168.

sírfeliratára¹⁸. Különös módon azáltal, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek, senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztá úrré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott 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,

¹⁸ A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

*Rózsza, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,
annyi temérdek pilla alatt
senki sem alszik.*

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

*Rose ob reiner Widerspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Liedern.*

mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törékeny, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvedője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz, majdhogynem a blaszfémiához fordul?¹⁹ Talán itt is arról lehet szó, hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzói *égkopárak* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a

¹⁹ 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

porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske* (Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (Purpurwort, tehát az eredetben inkább bíborszó). A Krone (korona) és a Dorn (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a Dornenkrone (töviskorona) összetétel²⁰, 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

²⁰ Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonák, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd: Máté 27:29; Márk 15:17; János 19:2.

áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllét szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A vers többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi,

s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat²¹, úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átélt szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely szkepticizmus és hiány ironikus és önironikus blaszfémiát, Isten és ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezh*et. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól

²¹ Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „*egymásba marva, mintha mindőnk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (ineinander verkrallen) 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.

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 csupán 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.²²

EGYSZER

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

Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.

²² Vö. Arthur H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a Holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 162-189.

Fény volt. (Meg)menekülés.²³

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.²⁴ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (er) nem másra, mint magára Istenre utal.²⁵ A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *ballotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (*nachklang*)

²³ A verset saját fordításomban közlöm (K. B.). A vers eredeti német szövegét lásd a függelékben. A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

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

²⁴ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

²⁵ Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (Herr) megnevezés helyett az Ő (Er) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

tartott, illetve mindenképp *valós* (wirklich) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a világ bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

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

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten* – *ich*ten – *Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (én) névmásra is, melynek puszta kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozása által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelv, szóképzési rendszere valamennyire hasonló.²⁶ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyvének nyelve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra, a zsidó szentírás legfontosabb részének nyelve Isten kiválasztott népének a nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelv a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben a korábbi versek elemzése kapcsán elfogadjuk, hogy a költő kiválasztott,

²⁶ Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75, 71.

akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonlatos emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszéli el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosatott*, bűnei elvétettek, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.²⁷ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére

²⁷ Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (e)beszélő nem mást, mint egy álmot beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. BARTÓK Imre, i. m. 133.

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

A szövegből kiolvasható istenkép egy olyan Isten képe, aki talán álmot bocsát a költőre, s ebben az álomban láttatja vele azt a jövőbeli, utópisztikus állapotot, amikor a János jelenéseiben vázolt végítélet után kigyúl a fény, a világ *megmosatik* bűneitől, felgyúl az isteni fény, és az emberek számára lehetségessé válik az addigi vétkeiktől való megszabadulás (Rettung), tehát lényegében végbe megy a megváltás. Habár a költő mindezt elbeszéli olvasóinak, mint valamiféle múltban megélt tapasztalatot, nem elképzelhetetlen, hogy mindez egyfajta jövőre vonatkozó látomás volt. Isten volt az, aki mindezt megmutatta neki, láthatóvá tette számára, a vers, mint kinyilatkoztatás által pedig talán a többi ember számára is. Múlt és jövő megkülönböztetése talán azért sem feltétlenül szükségszerű, mert a zsidó-keresztény kultúrkör Istene számára az idő múlt-jelen-jövő trichotómiája *nem-létezik*. Az idő linearitása, a múltból a jövő felé tartás feltételezése emberi kategória, Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló.²⁸

²⁸ Vö. Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József

A vonatkozó részeket lásd online:

<http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm#188>

Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könyörületes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

A BORT KÉT POHÁRBÓL iszom

és töröm a
Királycezúrárt
mint Amaz
Pindaroszt.

Isten mint a kis igazak
egyike leadja a
hangvillát,

a szerencsedobból kihull
lyukas érménk.²⁹

²⁹ A verset Marno János fordításában idézem. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, 177.

E kései Celan-vers ismét a borivás képével indul – a bor köztudottan Krisztus vérének szimbóluma, a borivás pedig voltaképpen a megváltásból való részesülés szakrális gesztusa. A lírai beszélő *két pohárból* (aus zwei Gläsern) issza a bort, tehát duplán, két ember helyett is részesül a megváltó a világ bűneinek bocsánatára kiontott véreből.

Celan beszélője *úgy metszi el a Királyceczúrát, mint Amaz* (Jener) *Pindaroszt*. Az *Amaz* névmás egyértelmű utalás Hölderlinre, a romantikus költőre, aki köztudottan nagy hatást gyakorolt Celan költészetére is.³⁰ A jelen költői beszélője minden bizonnyal elődje, Hölderlin helyett is issza a bort, mintegy utólagos megváltásban részesítve az élete nagy részét elborult elmével leélt, egyfajta földi kárhozatra ítélt romantikus költőt.³¹ Isten mintha felhatalmazná a költői beszélőt, hogy elődjét utólag megváltsa, feloldozza, egyrészt azáltal, hogy helyette iszik a megváltó véreből,

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

³⁰ Celan és Hölderlin intertextuális kapcsolatairól lásd bővebben: Otto PÖGGELER, *Az álom az álomról*, ford. SCHEIN Gábor, in Enigma, 1994/3.

³¹ Hölderlin poétikája és az örület kapcsolatát illetően lásd többek között: KOCZISZKY Éva, i. m. 217-257.

másrészt a *Királycezára* (Königsäsur) hozzá hasonló elmetszésével tisztelet előtt, folytatva az általa teremtett irodalmi hagyományt.³²

Isten a következő strófában személyesen is megjelenik, mégpedig *a kis igazak egyiké*ként (als einer der kleinen Gerechten), tehát feltehetőleg az igaz emberek egyikének alakjában, s *leadja hangvilláját*. A hangvilla (Stimmgabel) olyan zenei eszköz, mely egy dal eléneklése előtt megadja a kórusnak a kezdő szót. Isten itt azonban *lemond* arról, hogy *ő maga* adjon meg bármiféle kezdőszót, e jogot inkább átruházza a költőre. A jelen versben is megjelenik a költő mint próféta, Isten által kiválasztott ember koncepciója, mely kiválasztottság mind Hölderlinre, mind Celan beszélőjére igaz lehet. Talán kissé szerénytelen gesztus a költő részéről önmagát Isten kiválasztott emberének titulálni, ugyanakkor e kiválasztottság nem öncélúan, hanem *szolgálatra* történik, és az európai irodalomban a költői kiválasztottság képzetének nagy hagyománya van.

Az utolsó strófa enigmatikus képet tár elénk – miután Isten átadta hangvilláját, a szerencsedobból kihullik egy érme. De kié is voltaképpen ez az érme, kire utal itt a többes szám első személy? Talán Celan

³² Felstiner felveti a két pohár motívumának számos más értelmezési lehetőségét is. Lásd: John FELSTINER, i. m. 277.

költői beszélőjére és a megidézett költőelődre, Hölderlinre vonatkozik? Más referencia ebben az esetben talán nem is valószínű. A Marno János fordításában szerencsedobnak fordított *Lostrommel* a nyertes kisorsolására szolgáló eszköz, melyből véletlenszerűen húznak ki egy nevet vagy számot. A belőle kihulló érme ugyancsak utalhat a kiválasztottságra, hiszen ezáltal a költő voltaképpen *kisorsoltatik*.

A versből kiolvasható istenkép megint csak egy olyan olyan Istent prezentál nekünk, aki kegyben részesíti, kiválasztja és elhívja a költőket, szinte a saját szintjére emelve, hiszen hangvilláját, a kezdőhang megadásának jogát (a saját nyelvét?) adományozza neki. Az az Isten, aki az emberek számára vezető, szellemi értelemben vett pásztort, afféle kisebb megváltót választ, nyilvánvalóan irgalmas Isten, aki felkínálja az embernek a megváltás lehetőségét.

Klasszikus elképzelés, hogy a művész feladata voltaképpen nem más, mint hogy művészete által irányt mutasson a többi embernek, kinyilvánítsa számukra Isten akaratát, közelebb juttassa őket a transzcendenshez. A költőket kiválasztó, szinte saját szintjére emelő Isten képe sokban rokonítható az Újszövetség istenképével, a fenti vers alapján tehát talán nem túl merész dolog azt állítani, hogy a celani poétika minden általa sejtetett borzalom és a benne

fellelhető folyamatos kétkedés ellenére nem veti el a megváltás lehetőségét.

Többek között a művészet, a költészet (*Isten nyelvének használata?*) az, mely az esztétikai tapasztalat révén a megváltáshoz hasonló élményt kínálhat, mintegy közelebb juttatva az embert a valódi megváltás lehetőségéhez. A költő, mint Isten által kiválasztott, rendkívüli képességekkel megáldott ember szimbolikusan a megváltó szerepét ölti magára, aki a nyelv különleges használata révén még *komor ég alatt*³³, történelmi borzalmak idején is képes lehet értékeket képviselni, ezáltal pedig reményt kínálni a megváltásra. Isten tehát még a nagy krízisek idején sem hagyja teljesen magára az embert, hiszen – többek között a művészen keresztül – még ilyenkor is felkínálja a reményt, a lehetőséget a megváltás elnyerésére.

Végezetül talán jól példázhatja a versben körülírt Isten könyörületességét az is, hogy a *kis igazak egyikének* alakjában, tehát emberalakban jelenik meg az ember számára, leereszkedve az ember szintjére, miként Jézus emberré vált a kereszten. Emellett érdekes értelmezési lehetőség, hogy Isten Hölderlin versbeli alteregójának – még ha csak a költői beszélő olvasatában, a költői képzelet szüleményeként is –

³³ Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 5-13.

utólagos megváltást kínál. A bűnöktől való megszabadulás, a megváltás tehát még jóval a halál után is lehetségesnek bizonyulhat, s ha nem is megy végbe azonnal, az ember életében vagy annak végén, a reményen, a lehetőségen keresztül Isten erőt adhat az embernek, hogy végül elérje. A remény talán ahhoz is erőt adhat, hogy az ember ne csak a jövőben érje el a megváltást, de – adott esetben borzalmas, szégyenteljes – történelmi múltját is képes legyen feldolgozni és megérteni.³⁴ A megváltás az emberi bűnök Isten általi megbocsátásán alapul, a megbocsátásnak pedig talán előfeltétele, hogy az ember előbb *megértse*, majd *megbánja* tulajdon bűneit. Celan költészetének esetében ez a mintegy új eredendő bűn nyilván a második világháború és a holokauszt tragédiája, melynek folyamán embertömegek váltak embertömegek gyilkosaivá. E bűn nem csupán egyének bűne, hanem talán az egész emberiség kollektív vétke. Mint ahogyan a zsidó-keresztény kultúrkörben a megváltás sem csupán az egyes embernek szól, hanem az egész emberiség kollektív lehetősége. A Celan költészete alapján körvonalazható Isten, mivel talán a végletekig

³⁴ *Nemcsak a dicsőséges hagyományt kell sajátunkként elfogadnunk és megértenünk, hanem a szégyenteljeset is.* Paul Celan lírája és a holokauszt kapcsán erre Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet, aki ezen álláspontját több, az ELTE BTK-n elhangzott előadásán is hangsúlyozta.

könyörületes, mindannyiunknak kínálja a megváltás, a feloldozás lehetőségét, csupán rajtunk múlik, élünk-e a lehetőséggel.

Összefoglalás

A vizsgált, mindössze öt vers alapján talán láthatóvá válik, Paul Celan költészetének Istenről alkotott képe mennyire összetett, ellentmondásoktól korántsem mentes istenkép. Ugyan a fenti néhány verset a teljesség igénye nélkül, afféle keresztmetszetként értelmeztük, mégis úgy vélem, képesek reprezentatív képet festeni arról, milyen lehet a világháborúhoz hasonló történelmi traumák után Isten és ember viszonya, illetve valamilyen választ adni a kérdésre, létezhet-e még valamilyen formában a megváltás lehetősége.

Az ember, s mondhatjuk ezt talán a *Tenebrae* és a *Zsoltár* című versek alapján, bizonyos traumák után úgy érezheti, Isten indokolatlanul büntette meg és / vagy hagyta el, ezért előbb szinte blaszfemikus számonkérést intéz felé (*Tenebrae*), majd egyenesen a hiányát, létezésének megszűnését tételezi fel (*Zsoltár*).

Ám attól függetlenül, hogy az ember saját sérelmeiért felelőssé téve Istent elfordul tőle, ezáltal

pedig lemond a megváltásról, még nem biztos, hogy igaza van. Isten, aki talán minden emberi bűn ellenére könyörületes marad, olykor kiválaszt embereket, hogy vezessék, figyelmeztessék a többieket – a *költők* a prófétákhoz hasonló módon birtokában vannak a képességnek, hogy Isten akaratát közvetítsék embertársaik felé, a nyelv különleges használatán keresztül, s e különleges nyelvhasználat segítségével életben tartsák a megváltás reményét, miként arról a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, vagy az *Ich trinke Wein* kezdetű versek is tanúskodhatnak. A *bor* két vizsgált versben is visszatérő motívuma, azaz az emberi bűnök bocsánatára kiontott vér metonimikus kapcsolatban áll magával az Úrral, a belőle való ivás szakrális cselekedete pedig voltaképpen maga is a megváltásban való részesülés. A megváltásból való részesülés szakrális aktusa ellentéte annak a blaszfémikus vérivásnak, mely a *Tenebrae* kifordított zsoltárszövegében történik, ám a *Tenebrae*nél időben későbbi versek alapján úgy tűnhet, a celani költészet még ezek után, a holokauszthoz hasonló emberi bűnöket követően is egy könyörületes, krízishelyzetben valamilyen módon az ember segítségére siető Istent tételez fel.

Az *Einmal* kezdetű vers költői látomás a *megváltás utánról*, míg az ezt követően vizsgált, csupán Celan halála után publikált *Ich trinke Wein* a költő Isten

általi elhivatásának verse, melyben a beszélő talán még arra is felhatalmazást nyer, hogy utólagos megváltásban részesítse eredetileg földi kárhozatban, elborult elmével meghalt elődje, Hölderlin versbeli alteregóját. A költő amellet, hogy Isten kiválasztott embere, aki a többi ember szolgálatára jelöltetik ki, talán a kultúra védelmezőjeként is megjelenik, hiszen az általa váltja meg elődjét, hogy folytatja az általa elkezdett hagyományt.

Összességében talán a mindössze öt vizsgált vers alapján is elmondható, hogy Paul Celan költészetéből óriási szekpszis olvasható ki, ami Isten jóságát, egyáltalán létezését, illetve a megváltás lehetőségét illeti. A vers először a szemantikailag önmagából kifordított zsoltár formájában fordul Isten ellen, a blaszfémia határait feszegetve, majd egyenesen elvész belőle maga az istenhit is, és az Isten hiányának médiumaként szólal meg. Ám ezzel párhuzamosan ott van a remény, a megváltás lehetőségébe vetett látens hit is, hiszen Isten lépten-nyomon visszatér a komor égbolt alatt, történelmi katasztrófák után, eszmetörténeti válság közepette megszólaló versekbe, s voltaképp prófétaként *elhívja* a költőt, hogy szavaival, a művészet erejével adja vissza a reményt az emberiségnek, védelmezve azt, ami veszélybe került – a kultúrát és a viszonylagossá degradálódott, megkérdőjeleződni látszó értékeket.

A Holokauszt katasztrófája után szinte semmi nem maradt az ember számára, csupán a nyelv.³⁵ A nyelv, mely az embert talán még az embertelenség állapotába jutva, s onnét visszatérve is *emberré teszi*. A nyelv olyan eszköz, melynek segítségével világok építhetőek, s világok rombolhatóak le. A költői nyelvre, mely talán Isten nyelvéhez is hasonlatos, ez halmozottan igaz lehet. A költői nyelv által kifejezett felettes igazság, illetve az általa okozott esztétikai tapasztalat a költőt a pillanatnyi megváltó szintjére emelheti, a költői megnyilatkozás pedig, mint részben Istentől való, Isten akaratát is tartalmazó nyelvi egység az általa ébren tartott remény által a megváltás előszobája lehet. A költészet ezzel együtt önmegértésen keresztüli létmegértést is kínálhat, ezáltal pedig az ember képes lehet megérteni saját múltbeli vétkeit, majd megbánni azokat. A vétek megértése előfeltétele a megbánásnak, a megbánás pedig a zsidó-keresztény kultúrkörben előfeltétele a *megváltásnak*. Amennyiben a művészet által képesek lehetünk sajátunkként elfogadni nemcsak a dicső, hanem a szégyenteljes hagyományt is, azt egyszerre tudatosítva és a jövőre nézve tőle el is

³⁵ Vö. Celan brémai beszédével. Lásd többek között: Paul CELAN, *Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen*, in uő, *Paul Celan's Collected Prose*, New York, Routledge, 2003, 33-35.

különböztetve magunkat közelebb kerülhetünk magához a megváltáshoz is.

Paul Celan istenkereső költészetének darabjai talán éppen azt mondják nekünk, hogy az előlünk látszólag elrejtőző, minket ok nélkül magunkra hagyó Istent akkor lelhetjük meg, ha előtte megtaláljuk elveszettnek hitt önmagunkat, emberségünket is. A művészet, mint isteni segítség, hozzásegíthet az elfeledett értékek újrafelfedezéséhez, s megtaníthat, hogyan forduljunk reménytelennek látszó időkben mégis a remény felé. Az ember önnön múltbeli vétkeinek megértése, majd megbánása, illetve ezáltal saját létezésének teljesebb megértése révén eljuthat a jövő lehetőségeiben való reménykedés állapotába. A jövőben való reménykedés állapotától pedig már csupán egy lépés a megváltás lehetőségének elfogadása, mely lehetőség talán akkor is adott, ha határtalan szkepszisünk közepette látszólag már lemondani kényszerültünk róla.

FÜGGELÉK

A tanulmányban elemzett versek eredeti német szövege

1

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

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

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

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

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,

was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

2

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei
beider Neige:

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

Sie duckten sich, wenn
sie uns über sich hörten, sie
schrieben, sie
logen unser Gewieher

um in eine
ihrer bebilderten Sprachen.

3

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
Niemandrose.

Mit
dem Grüffell seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,

vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

4

EINMAL,

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

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

5

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,

Gott gibt die Stimmgabel ab

als einer der kleinen
Gerechten,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.

2.
SZENT PÁRBESZÉD A JELEN-NEM-
LEVŐVEL
KÍSÉRLET PAUL CELAN
ATEMKRISTALL CÍMŰ
VERSCIKLUSÁNAK SZÖVEGKÖZELI
ÉRTELMEZÉSÉRE

Elöljáróban

Paul Celan *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* című versciklusa először 1965-ben jelent meg önálló kötetben, majd 1967-ben a költő *Atemwende* – *Lélegzetváltás* című hosszabb kötetében is publikálásra került. A mindössze huszonegy rövid versből álló ciklus versei, különös tekintettel néhány ismertebb darabra az elmúlt évtizedekben saját recepciótörténetre tettek szert a ciklus darabjaiként, s önállóan is értelmezhető művekként azon kívül is. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristallt* Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt egész kommentárkötetet a versekhez. Gadamer hitte, hogy Celan versei szinte mindenfajta előzetes háttérismeret, illetve egyéb értelmező szakirodalmi tételek felhasználása nélkül is képesek szólni a

mindenkori olvasóhoz, interpretációit épp ezért esszé formájában, tudományos hivatkozásoktól szinte mentesen írta meg. (Más kérdés persze, hogy az univerzálhermeneutika összegzője saját széleskörű filozófiai és irodalmi műveltségétől nem volt képes eltekinteni, miként erre talán egy értelmező sem lehet képes.)

Többek között részint Gadamer nyomán haladva a dolgozat jelen szakasza is inkább magukból a szövegekből igyekszik kiindulni, mint a rendelkezésre álló korábbi olvasatokból, hiszen maguk a versek, illetve maga a ciklus, mint egész mű talán sokkal többet képesek elmondani, sokkal gazdagabb asszociációkat képesek kelteni az olvasóban, mint bármely róluk előzetesen olvasott és idézett elemző szöveg. Azt is hangsúlyozunk kell, hogy mivel Paul Celan költészete esetében igencsak hangsúlyos a zsidó vallási hagyomány jelenléte, illetve a Holokauszt tragédiájára való utalásrendszer(ek), úgy az *Atemkristall* ciklus lényegre törő, szövegközeli olvasatai kapcsán sem zárjuk, zárhatjuk ki mindezt az értelmezésből – lehetséges azonban, hogy az ezen tényszerű értelmezői tudásunkból származó előítéletek adott esetben radikálisan leszűkítenék az interpretáció terét, így

megkíséreljük nem csak és kizárólagos szempontnak tekinteni mindezt az olvasás során.³⁶

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

³⁶ A közelmúltban magyar nyelvterületen legutóbb Görföl Balázs tanulmánya hívta fel a figyelmet Gadamer Celan-értelmezői stratégiájának nyitottságára, az előítéletektől való terheletlenségre történő törekvésére. Lásd: GÖRFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Celan-értelmezéséről*, Literatura, 2014/3, 203-214.

1.

DU DARFST mich getrost **BÁTRAN**
mit Schnee bewirten: megvendéghatsz
sooft ich Schulter an hóval: valahányszor,
Schulter az eperfával vállvetve
mit dem Maulbeerbaum vágtam keresztül a nyáron,
schritt durch den felsikoltott legifjabb
Sommer, levele.
schrie sein jüngstes
Blatt.

Rögtön a ciklus első versének³⁷ kezdetekor furcsa képbe botlik az olvasó. A hóval való jól tartás / megvendéghelés (*bewirten*) látszólag paradoxnak hathat, hiszen a hó a ridegség, az elmúlás toposza, ugyanakkor persze utalhat a megtisztulásra, az új kezdet lehetőségére is. Itt a költői beszélő megszólítottához (önmagához vagy az olvasóhoz? – talán mindkettő igaz lehet) intézett mondatával valami olyasmit jelent ki, ami első olvasatra enigmatikusnak tűnhet. Vajon e hó, mellyel lírai beszélőnk megvendéghelhető, a megtisztulás, az újrakezdés hava volna? Amennyiben e

³⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, "Who Am I and Who Are You?", in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-147, 70-74.

hó nem a megtisztulás, az új élet a régi minden korábbi elemét elmosó hava, úgy hidegsége által a téllal áll metonimikus kapcsolatban – a tél a líra történetének kezdetei óta a halál, a vég toposza. Vajon a költői megszólaló számára immár a halál az, amivel bátran jól tarthatja bárki, s e vers nem más, mint egy halálvágyat megfogalmazó, mindössze néhány soros, epigrammatikus költemény? A vers további sorai talán képek választ adni a kérdésre.

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

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

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

Körülbelül ugyanez az analógia lehet érvényes akkor is, amennyiben a havat mégiscsak a megtisztulás,

a bűnök alóli feloldozás havaként értelmezzük. A – sokszoros – bűnbeesés után az eperfa levelének sikolszerű figyelmeztetése nyomán a költői beszélő talán kész végre szembenézni a bűnbánással és a megtisztulással, még akkor is, ha az újrakezdés lehetőségéért a nyár melegéből a tél hidegébe kell átlépnie.

2.

VON

UNGETRÄUMTEM

geätzt,

wirft das schlaflos

durchwanderte

Brotland

den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume

knetest du neu unsre

Namen

die ich, ein deinem

gleichendes

Aug an jedem der

Finger,

abtaste nach

MEGÁLMODATLANTÓL

maratva

halmozza fel az álmatlanul

átbolyongott kenyérföld

az életheget.

Morzsáiból gyúrod

újra neveinket,

melyeket én

ujjaimon a tiédhez

hasonlatos szemekkel

végigtapogattam

átkelőhely után, ahol

hozzád virraszthatok,

számban izzó

éhséggyertyával.

einer Stelle, durch die
ich
mich zu dir
heranwachen kann,
die helle
Hungerkerze im Mund.

A vers bizarr képeket közvetít felénk. A megálmodatlantól maratott kenyérföld feltúrja / felhalmozza (*auf/werfen*) az életheget – úgy látszik, az élet hegye a kenyérföldből jön létre. De mit jelenthet mindez?³⁸ A *megálmodatlan* (*Ungeträumt*) olyan létező, amelyet a jelen keretei között talán még elképzelni, körülírni sem tudunk, s még álombeli fogalmaink sincsenek róla, hasonlóan a rilkei névtelen fogalmához – valami olyan egészen elképzelhetetlen entitás, melyet adott esetben *még álunkban sem tudunk volna elképzelni*. A kenyérföld, melyen ugyancsak álmatlanul bolyongtak keresztül – s az egész vers az álom és álmatlanság / ébrenlét metaforikájának ellentétére épül – feltölti, felhalmozza az életből, életekből létrejövő hegyet. E furcsa metaforák talán nem kevesebbet akarnak mondani, mint hogy a kenyérből – mely maga is mindenképp a termékenység, a születés, csak úgy, mint

³⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 74-78.

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

Ahogy haladunk előre a szövegben, a költői beszélő a megszólított szemével azonosítja önmagát, pontosabban ujjai végére vízionál, deklarál (?) a megszólítottéhoz hasonló szemeket, ezzel pedig váratlanul és meghökkentő módon már-már metonimikus kapcsolatba kerül vele. (Gadamer értelmezése szerint a költői szubjektum vakondhoz hasonlatos módon túrja a kenyérföldet alulról fölfelé, és a vakond mellső lábának az állat szürke szőrrel borított testétől elütő színe az, ami a végtagokat szemhez hasonlatossá teszi, a beszélő vaksága és

megszólítottra utaltsága pedig hangsúlyos motívuma a szövegnek.) A beszélő a neveket *látó ujjai*val tapogatta, tapogatja végig, hogy megtalálja azt a helyet, amelyen át a megszólítotthoz elérhet, átkelhet, pontosabban *hozzá virraszthat* (*heranwachen*) – paradox módon az övéhez hasonlatos szemek által hiába áll vele közvetett módon metonimikus kapcsolatban, mégis meg kell küzdeni a vele való egyesülésért, találkozásért, a hozzá való elérésért. A *heran* igekötő csupán irányt, irányultságot feltételez, arra azonban nincs garancia, hogy a beszélő valaha el is éri célját – a megszólított másikat. Az út e bizonytalan találkozáshoz pedig úgy tűnik, csak és kizárólag a neveken, az identitáson keresztül vezet. Ha nincs meg a közös identitás, nincs, ami által néven, közös néven nevezhetjük önmagunkat és egymást, akkor talán lehetetlen és hiábavaló mindenfajta kommunikációnak még a kísérlete is.

A beszélő szájában mindeközben *éhséggyertya* izzik – a száj főnév határozott névelővel áll, a németben az *im Mund* pedig jellemzően a beszélő saját száját (is) jelenti. Az *éhséggyertya* (*Hungerkerze*) szó nem pusztán Celan költői neologizmusa, hanem egy, főként a Balkánon valaha elterjedt vallási rituáléra utal, miként arra többek között vonatkozó esszéjében Gadamer is felhívja a figyelmet. Éhséggyertyát a templom bejáratánál szokás gyújtani, ezáltal mindenki láthatja, amint a szülők példának okáért azért imádkoznak,

hogy távol lévő gyermekük hazatérjen, mintegy utalva a tékozló fiú bibliai történetére. E bizonyos gyertya a versben is nyilván az éhséget, azaz a valami utáni kiolthatatlan vágyat testesíti meg – e vágy pedig minden valószínűség szerint nem másból, mint a megszólított hiányából, elérhetlenségéből fakad. A beszélő ujjain a megszólítottéhoz hasonlatos, az övével kvázi azonos szemek vannak, ezekkel lát képletesen úgy, hogy valójában talán csak vakon tapogatózik. E látszólagos kvázi-metonimikus kapcsolat, a bizonyos értelemben egymás részét alkotás pedig még mindig nem elégséges két szubjektum között, hiszen nem feltétlenül történik általa kommunikáció. A két szubjektum csak a neveken, a közös (nyelvileg előzetesen megkonstruált) identitáson keresztül képes egymással valamilyen módon találkozni, e találkozás azonban mindig küzdelem eredménye.

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

3.

IN DIE RILLEN

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

AZ AJTÓHASADÉKBA

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

A vers megszólítottja olyan *szót présel az ajtóhasadékba szorult*, de legalábbis valamilyen módon ott lévő *mennyboltérem barázdáiba* (*in die Rillen des Himmelsmünze im Türspalt*), amelyből a lírai beszélő *előgördült / kicsavarodott* (*entrollen*).³⁹ A lírai én tehát lényegében a szóból származik – ez pedig azt jelenti, hogy voltaképp egylényegű e szóval – s miért is hatna ez furcsának

³⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 78-82.

akkor, ha esetleg a versben megszólaló szubjektum önmagát is költőnek definiálja?

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

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

keletkeztek, olyan szövegek, melyek megteremteni kívánnak egy olyan, a mindennapi nyelv felett álló költői nyelvet, mely talán képes lehet közvetlenül szólni a másik emberhez.

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

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

4.

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

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

A költői beszélő e letisztult öt sorban kiveti hálóját a folyókba – hangsúlyozott a folyók többes száma, tehát e háló egyszerre számos folyóba vetődött ki, a beszélő egyszerre több irányból vár zsákmányt, remélve, hogy

valami talán a hálóba akad.⁴⁰ E rituálé egész lényege talán nem más, mint a várakozás – feszült, reményteli, ugyanakkor a celani költészet világaira jellemző komor várakozás. E várakozás *a jövőtől északra* (*nördlich der Zukunft*) történik. De vajon mi található a jövőtől északra? A jelen vagy a múlt, s ahol a költő a meghatározatlan folyók partján várakozik, talán onnét délre található a jövő? Létezik még egyáltalán jövő? Az északi tájról a hideg, a hó, az állandó viharok, a szélsőséges időjárás juthatnak eszünkbe. Amennyiben az észak bennünk élő képéhez hó társul, e hó talán lehet ugyanaz a hó, mint a ciklus első versében. Az a hó, mellyel a megszólított immár bátran jól tarthatja a költői beszélőt – a megtisztulás és / vagy az elmúlás hava.

Továbbhaladva a szövegben a kivetett hálót az ezúttal is körvonalazhatatlan megszólított tétován tölti meg kövek által írt árnyékokkal (*mit von Steinen geschriebenen Schatten*). Egy hálóját a folyóba vető halász nyilván halakat, élő entitásokat várna, hogy kivetett hálójába akadjanak. Itt, a jövőtől északra azonban, ahol talán már értelmetlen is megkérdezni, vajon van-e még jövő, halak már aligha akadhatnak a kivetett hálókba, pusztán kövek által írt árnyékok. A kő élettelen létező,

⁴⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 83-86.

a keménység, a merevség, a fásultság költői toposza, mely egyrésztől nehéz, tehát lehúzza a hálót, másrésztől áthatolhatatlan, megfejthetetlen. Ám a hálóba még a köveknek is pusztán az árnyékai, lenyomatai kerülnek – a kövek által írt árnyékok erős iróniát is magukban foglalhatnak, hiszen a beszélő talán még arra sem méltó, hogy élő halak helyett élettelen kövek akadjanak a hálójába. Még a köveknek is csupán az árnyékát, körvonalát kaphatja meg, s a titokzatos megszólított e kőírta árnyakat is tétován, határozatlanul helyezi el a folyókba vetett hálóban.

Celan költői beszélője – s talán itt érdemes megjegyezni, hogy az *Atemkristall* viszonylag homogén versciklus, melynek darabjai egymással is szoros dialógust folytatnak amellet, hogy önállóan is értelmezhető szövegek – a versekben mintha sóváran vágyakozna rá, hogy a megszólított, e körvonalazhatatlan, talán épp ezért bárkivel behelyettesíthető *te* észrevegye, végighallgassa, s hogy a vers által kommunikáció jöhessen létre a két szubjektum között. A megszólított azonban ez esetben ellenáll minden közeledésnek, hiába veti ki hálóját felé a költő – csupán kövek árnyaival rakja meg a hálót, s még ezt, a kommunikációnak való ellenállást is tétován teszi. Maga a két szubjektum közötti kapcsolat is mintha nehézkesen, vagy szinte egyáltalán nem akarna létrejönni. A megszólított talán elzárkózik mindenfajta

kommunikációtól – mindez azonban a jövőtől északra történik, olyan nyomasztó tájon, ahol talán már maga a jövő is értelmetlen, de legalábbis homályos fogalom. Olyan zord költői világ ez, ahol a költő hiába vár – a folyóba vetett hálóját csak kövek árnyai töltik meg és húzzák le a víz mélyére, ahonnan talán már nincsen visszaút.

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

5.

VOR DEIN SPÄTES

GESICHT,

allein-

gängerisch zwischen

auch mich verwandelnden

Nächten,

kam etwas zu stehn,

das schon einmal bei uns

war, un-

berührt von Gedanken.

KÉSEI ARCOD ELÉ

lépett magában

az engem is átváltoztató éjszakák

között valami

megjelent, ami egyszer

már járt nálunk,

gondolatoktól érintetlenül.

A megszólított *kései arca elé* lép (*vor dein spätes Gesicht*) valami, ami egyrésztől már járt megszólítottnál és beszélőnél, másrésztől *nem érinthették gondolatok* (*unberührt von Gedenken*). De vajon mit is jelenthet mindez?⁴¹ Amit nem érintenek gondolatok, az nem gondolható el, tehát szavak által valószínűleg nem is írható le igazán. Bármi is legyen az az *etwas*, a költői beszélő sem tudja néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla, hogy a megszólított kései arca elé lépett olyan éjszakák között melyek a beszélőt is megváltoztatták, tehát feltehetőleg a megszólított is megváltozott valamilyen

⁴¹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 87-89.

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

Felmerül a kérdés, vajon a meghatározhatatlan, korábban gondolatoktól érintetlenül a két szubjektumnál járó valami nem idegenítette-e el egymástól a két személyiséget, s nem alkotnak e már a jelenben külön valóságot? Mint fentebb írtuk, rákérdezni nyilván felesleges, mi is lehet e létező, de

vajon természetesnek tekinthető-e a változás, mely a múlt egy korábbi időpontjához képest végbement? Amit nem érintenek gondolatok, az egyrészt néven nevezhetetlen, másrészt azonban talán nem gondolati, hanem inkább érzelmi természetű létező – szó lehet itt a megszólított és a beszélő egymáshoz való érzelmi viszonyának fokozatos megváltozásáról. Egyszer, a múlt egy korábbi pontján e dolog már járt náluk, ám most, a közelebbi múltban a beszélőt is megváltoztató éjszakák között, a megszólított kései arca előtt e valami újra feltűnt, ezáltal pedig talán visszavonhatatlan változás állt be – beszélő és megszólított többé már nem ugyanazok.

Amit nem érintenek gondolatok, azzal talán a gondolkodó szubjektum azért nem is foglalkozik behatóbban, *érinti* gondolataival, mert a jelenléte teljesen magától értetődő. Kérdés persze, vajon a meghatározhatatlan létező a két szubjektumot, a beszélőt és a megszólítottat a mindkettejüket megváltoztató éjszakák közepette tért-e vissza, lett végül érintve gondolatok által, vizualizálódott előttük tisztán. Amire a *gondolatoktól érintetlen* (*unberührt von Gedanken*) jelző utal, talán nem más, mint egy állapot, mely egyszer ugyan már jelen volt a két szubjektum életében, sőt, talán végig ott lappangott közöttük, csak most, a mindkettejüket megváltoztató éjszakák között vált számukra is nyilvánvalóvá. Ez az állapot lehet a

magány, az egymástól való fokozatos eltávolodás, elidegenedés, melyet végül is megérintenek a gondolatok, azaz ismertté, tudatossá válik, e tudatossá válás és a rá való reflexió pedig mindenképpen az említett változás folyamatát implikálja.

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

6.

DIE

SCHWERMUTSCHNELLEN

HINDURCH,

am blanken

Wundenspiegel vorbei:

da werden die vierzig

entrindeten Lebensbäume

geflößt.

Einzig Gegen-

A BÁNATZUHATAGON

KERESZTÜL,

el(haladva) a csupasz

sebtükör mellett:

a negyven lehántolt kérgű

életfát ott úsztatják.

Magányos ellen-

úszónő, te számolod

és érinted meg

melyek sebhelytükörben néznek szembe önmaguk visszavonhatatlanul kiszolgáltatott voltával?

A vers második strófájának képei talán értelmezhetőek az első strófa ellentétjeként. Magányos *ellenúszónő* (*Gegenschwimmerin*) jelenik meg a vers világában, aki minden bizonnyal az árral, a folyásiránnyal szemben úszik, aki megszámolja és megérinti a költői beszélő minden életfáját. E magányos ellenúszónő egyúttal a vers megszólítottja is, ellenúszó mivolta pedig minden bizonnyal abban áll, hogy az árral szemben – az idővel szemben (?) – úszik. Érdekes, hogy Celan ezen versének megszólítottja hangsúlyozottan egy körvonalazhatatlan nőalak, nem csupán egy nemtelen *du*, de vajon ezáltal mindenképpen férfi és nő közötti intim, szerelmi kapcsolatra kell gondolni, vagy ennél általánosabb, pusztán ember és ember közötti viszonyra? A költői beszélő életével azonosítható metaforák a kiszolgáltatottság és a hanyatlás állapotában jelennek meg, életfáinak kérgét lehántolták, önmagukkal a sebek, sérelmek tükrében néznek szembe, és minden valószínűség szerint tehetetlenül sodródni – e nyomasztó (lelki)állapottal, a hanyatlással úszik szembe az ellenúszónő, aki egyrészt megszámolja, másrészt megérinti a fákat. Mind a számbavétel, mind pedig az érintés a gondoskodás, a gyengédség jelei. Az *ellenúszónő* meghatározhatatlan figura, miként az esetek

többségében Celan verseinek megszólítottjai, mindazonáltal maga is *magányos, egyedüli (einzig)* szubjektum, aki az életfák iránti gyengédség által magával a költői beszélővel is szoros, szinte minden mást kizáró kapcsolatba kerül. Az idő múlásának, az emberi élet végességének és hanyatlásának tragédiáját *ellenúszó(nő)ként* egy másik ember törődése, közeledése képes ellensúlyozni. Nem feltétlenül kell tehát kizárólag a szerelemre gondolnunk – a vers ennél általánosabb regiszterben is szólhat hozzánk, többek között arról, mekkora értéket képviselhet az idő múlásával, a sérelmekkel, az élet fáinak kéregfosztottságával ellentétes mozgást végezve a másikhoz való közeledés, a két szubjektum közötti kapcsolat és kommunikáció létrejötte.

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

esetben nem csupán a másikkal való kommunikáció, de az ön-megértés, önértelmezés is megtörténhet.

7.

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

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

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

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

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.⁴³ A ciklus korábbi verseivel ellentétben e költemény szembetűnő vonása, hogy nincs megszólított, mintha a sorok általános igazságot közölnének, ám nem egy konkrét személynek címzik azt.

⁴³ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 92-94.

A vers a *számok* (*die Zahlen*) említésével indít – ez talán kronologikusságra, az idő lineáris múlására utal, s e számok egy óra számlapján helyezkednek el. Az idő múlását jelképező számok szövetségben állnak a *képek végzetével és ellenvégzetével* (*mit der Bilder Verhängnis und Gegenverhängnis*). A *képek* (*Bilder*), melyek vizuális ingerek, utalhatnak a világ ember általi képi feldolgozására. Hiszen a dolgokat elsősorban a látvány alapján vagyunk képesek valamilyen módon dekódolni, megérteni – s e látványhoz társul végzet és ellenvégzet. Feltehető, hogy végzet és ellenvégzet súly és ellensúly analógiájára kiegyensúlyozzák egymást, ebből kifolyólag pedig a képek, a világ dolgainak jövője, végzete nem jósolható meg. A számok talán éppen azért állnak *szövetségben* (*im Bund*) végzettel és ellenvégzettel, mert minden időben történik, magának a jelenhez képest nyilván a jövőben bekövetkező végzet fogalmának előfeltétele az időbeliség, az egymásutániség, melyet az ember csupán a számfogalom által képes mérni.

A rövid vers második strófájában a számok és a képek fölé boruló koponya egyrészt lehet a halál, az élet végességének, másrészt az emberi elmének, az intelligenciának és a gondolkodóképességnek jelképe. E koponya halántéka álmatlan, azaz mind az elmúlás, mind pedig a gondolkodás megszakítás nélküli folyamatok, az ember így kollektív értelemben sosem

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

8.

**WEGE IM SCHATTEN-
GEBRÄCH**

deiner Hand.

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

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

A négyujjbarázdából
kikotrom magamnak
a kővé dermedt áldást.

Szokatlan, teológiai mélységet magukban hordozó sorok.⁴⁴ A rövid vers megszólítottja lehet akár Isten, akár egy általánosságban értett másik személy is, ezen talán felesleges is bővebben gondolkoznunk, hiszen a Celan-líra megszólítottjai szinte sosem konkretizálhatók. A megszólított kezének *árnyék-törésében* (*Schatten-Gebräch*) (talán a kéz barázdáira vetülő árnyéokra, a fény megtörésére, *fénytörésre* utal a talányos összetételben szereplő *Gebräch* főnév?) utak, *ösvények* (*Wege*) láthatóak. Az egész metaforika nyilván utalhat az emberi tenyér vonalaira, illetve a tenyérjósásból kiindulva a belőlük kiolvasható sorsra, jövőbeli eseményekre is. Az emberi kéz tehát adott esetben jövőendőbeli történések, sorsok lenyomatának

⁴⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 95-96.

mintázatát hordozza magában, melyet képesek lehetünk belőle kiolvasni.

A rövid vers utolsó három sorában a költői beszélő kikotorja magának (*mühlen sich*) a *négynyjbarázdából* (*Vier-Finger-Furche*) a *kővé dermedt, megkövült áldást* (*den versteinerten Segen*). De minek a metaforája mindez? Az emberi kéz vetéshez, termékeny földhöz hasonlatos. Az áldást a zsidó-keresztény kultúrkörben bizonyos kézmozdulatokkal szokás osztani – a kéz tehát az áldás, a transzcendens hatalmak védelmének, helyeslésének a közvetítő eszköze. E kéz azonban már nem oszt önként áldást – a költői beszélőnek erővel, fáradságos munkával kell kikotornia, kivívnia az áldást, s ez az áldás is megkövült, *kővé dermedt*. Ami *kővé dermedt, megkövesült* (*versteinert*), annak belső tartalmaihoz is csak erővel, fáradság árán férhet hozzá az ember, tehát ez az áldás kétszeresen védett és rejtett az arra méltatlanok előtt, s még az arra esetleg méltók is csak nagy erőfeszítések árán részesülhetnek belőle. Vajon Celan verse azt mondja nekünk, hogy korunk embere immár nem méltó arra, hogy áldásban, kegyben részesüljön, s ha esetleg mégis, akkor méltóságát akkor is kitartással, hosszadalmas próbatételek árán kell bizonyítania? Az áldás (*Segen*) kéz mélyére ásott, megkövült volta talán egyaránt utalhat Isten és ember, illetve ember és ember egymástól való elidegenedésére egy olyan világban,

ahol a megszólított másikkal, legyen az akár a transzcendens, akár csupán a másik ember, pusztán óriási küzdelmek árán teremthető kapcsolat, már amennyiben lehetséges még a két szubjektum között bármiféle eredményes kapcsolatteremtés...

9.

WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls.

SZÜRKÉSFEHÉR,
meredeken kívájt
érzés.

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

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

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

Levágott fül hallgatózik.
Csíkokra szelt szem
mindezzel boldogul.

A vers bizarr tájra kalauzol minket, ahol sziklaszerű, meredeken kivájt érzés képe tárul elénk.⁴⁵ Ezt követi egy minden bizonnyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrásdalok füstje felett. Az utolsó sorokban egy levágott fül és egy csíkokra szelt szem, magukban, test nélkül álló érzékszervek szokatlan metaforái tűnnek fel, de mit is üzenhetnek voltaképp nekünk e sorok?

A szürkésfehér, meredeken kivájt (*szikla*)-*érzés* (*Weissgrau ausgeschachteten steilen Gefühls*) képe az emberi érzelmek fásultságára, kiüresedettségre utal. A *szél által idefűjt* növény, a *homoknád* (*hierbervervehter Strandhafer*), mely *homokmintákat*, -ábrákat (*Sandmuster*) *fuvall*, *lehel*, *rajzol* egészen finoman (*blasen*), élő növény, míg a homokminták nyilvánvalóan élettelenek, így a két kép éles kontrasztba állítható egymással. A *kútdalok* (*Brunnengesängen*) sok mindenre utalhatnak, talán egy mélyből kút vizének csobogására, mely dalszerűnek hangzik, vagy éppen az élet eredendő forrásának zenéje az, mely a versben hallható. A *minták* (*Sandmuster*), melyek valamit ábrázolnak, azonban a víz dalainak *füstje* (*Rauch*) felett rajzolódnak ki, tehát elképzelhető, hogy e dalok paradox módon immár elégték. Jelentheti-e mindez, hogy az emberi érzések egyrészt megkövültek,

⁴⁵ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 96-98.

másrészt pedig a forrásdalok elégeése által valami korábban létező, eredendő tudás is odaveszett? Mindezt a kopár létállapotot és az ezt ábrázoló metaforikát talán megindokolják az utolsó sorokban a levágott, illetve csíkokra szelt érzékszervek képei, melyek közül a második, a csíkokra szelt szem talán épp mindannak, amit a vers egészen addig leírt, megfelel, azaz összhangba kerül a kopár metaforákkal. Az utolsó sorok alapján a világ érzékelése, legalábbis valamiféle egészként való befogadása nem lehetséges. A *levágott fül* (*Ein Ohr, abgetrennt*) hiába hallgatózik (*lauschen*), a test egészétől, az agytól, az elmétől elválva legfeljebb foszlányokat lehet képes meghallani, de értelmezni már ezeket sem képes, tehát lényegében halott. A *csíkokra szelt szem* (*Ein Aug, in Streifen geschnitten*) ugyanígy csupán a világ szeleteit, töredékeit látja, de értelmezni, egészéé rendezni már nem képes őket, tehát tulajdonképp semmit nem lát a világból. Ez pedig *boldogul mindazzal, elviseli azt, (wird all dem gerecht)* hogy az emberi érzések megkövültek, kiüresedtek, a felettes tudás, a forrás, ha volt egyáltalán, elveszett – a világ az ember számára egészként érthetetlen és megismerhetetlen. A celani költészet számára a világ megismerhetetlensége tragédia, hiszen ezáltal a másik ember is megismerhetetlen – a vers pedig, mint kommunikációs forma, nem biztos, hogy képes még a szubjektumok között bármit is közvetíteni

10.

**MIT ERDWÄRTS
GESUNGENEN MASTEN**
fahren de Himmelwracks

**FÖLD FELÉ ÉNEKELT
ÁRBOCOKKAL**
siklanak a mennyboltronsok.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den
Zähnen.

Fogaddal kapaszkodsz
ebbe a fa-dalba.

Du bist der liedfeste
Wimpel.

Magad vagy a dalnak ellenálló /
dalkemény
árbocszalag.

Celan egyik sokat elemzett verse ez, mely megírása óta az *Atemkristall* cikluson kívül és belül kiterjedt elemzéstörténetre tekint vissza.⁴⁶ Mivel kevésbé gondolom, hogy egy újabb kiterjedt elemzés az eddig született kiváló értelmezések után sok újat képes elmondani a szövegről, igyekszem pusztán néhány rövid megjegyzéssel kommentálni azt. A mindössze hat sorból álló költemény nem más, mint egy apokaliptikus látomás, mely az égbolt leszakadását, az elsősorban vallási-eszmei értelemben vett világvégét tárja elénk. A *mennybolt roncsai* (*Himmelwracks*) hajóroncsokként

⁴⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 98-100.

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

Többek között Celan jeles értelmezőjének, Otto Pöggelernek⁴⁷ az a meglátása, hogy a fent idézett

⁴⁷ Otto PÖGgeler, *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*, K. Alber Verlag, 1980.

versben a *Himmelwracke* szóösszetétel nem csupán a fizikai értelemben vett égbolt, de a transzcendens, vallási értelemben vett mennyország roncsaira utal, süllyedésük pedig nem csupán a keresztény vagy a zsidó vallás széthullására utal, hanem az egész emberiség minden vallásának, a transzcendensben való hitnek a teljes elvesztésére. A versben jelenlévő *Holzlied* főnév, mely szó szerint *fából készült dal* jelent, pedig, mivel Pöggeler szerint emberi, földi eredetű létező, mulandó, tehát tulajdonképpen a semmibe vezet és enyészetre van ítélve, és ha az árbocszalag valamiféle jelértékkel bír, azaz *valami helyett* áll a helyén, akkor előre jelezheti az emberi létezés végességét. Másrészt azonban a *liedfest* jelenthet *a dalnak ellenállót* is, azaz a vers egy másik olvasatában lehetséges, hogy az árbocszalag *kiállja* a dal támadását, eltaszítja magától, ezáltal pedig megmarad. Ebben az értelmezésben a dal az, aminek ellent kell állni⁴⁸, szirénhangszerű csábítása ellen fel kell venni a harcot, és a létezés csak e a harc által túlélhető, fenntartható.

A megszólító-megszólított ugyanakkor egyrészt a végsőig kapaszkodik a süllyedéssel talán metonimikus kapcsolatban álló *fa-dalba* (*Holzlied*), olyannyira, hogy azonossá válik a *dal-kemény* vagy *dalnak ellenálló árbocszalaggal* (*der liedfeste Wimpel*). Ebben a

⁴⁸ BACSÓ Béla, i. m. 89.

megközelítésben inkább a dalnak, a destrukciónak való ellenállásról van szó. A vers talán nem mást üzen nekünk, mint hogy a megszólított, legyen az a költő, az alkotó ember, vagy csupán a megszólításra szenzitív szubjektum általában, mintegy kötelességszerűen ellenáll az eszmei-szellemi értelemben vett pusztulásnak, a kultúra és az emberiség egyetemes hajótörésének.

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

*„Az idiomatikus ellen-nyelv éppen abban áll, hogy az eseménynek képes kifejezést adni, létezni hagyja és egyúttal fölébe is kerül; a nyelvben megtett utak el-nem-felejtése a fölébe kerekedés egyediül lehetséges módja. A bűn nyoma olyan mélyen bevésődött a nyelvbe, hogy követniünk kell, ha nem akarjuk megismételni a büntettet...”*⁴⁹

⁴⁹ Jean BOLLACK, *Die Fremdheit. Über Paul Celan*. In *Akzente*, 3. füzet, 1994 június.

A fenti vers egyik vezérmotívuma kétségkívül a meggyalázott, tisztátalanná tett emberi nyelv, Celan pedig többek között azért jelentős költő, mert lírája nem néven nevez valamely emberi bűnt, hanem azt az egyetemes, nagyszabású tapasztalatot képes közvetíteni, hogy minden elkövetett és a jövőben elkövetésre kerülő bűn megkérdőjelez minden emberi vonatkozást, az emberiséget, az emberi civilizációt és az addig stabilnak tűnő értékrendet alapjaiban rengeti meg. A bűnök, az emberek által elkövetett történelmi bűnök, mint népirtások, háborúk, politikai visszaélések nem feltétlenül következményként vonják magukkal, hogy még a mennyország / égbolt is szétesik és a föld felé süllyed, hanem akár magát a széthullási folyamatot is jelenthetik. Nem szükséges előzmény, nem szükséges emberi ősbűn ahhoz, hogy az emberi civilizáció elembertelenedjen, sivárrá váljon, adott esetben eltűnjön – a folyamat lehet öngerjesztő, a rendszer pedig mintegy önmagát számolja fel. Talán ismételten maga a költő az, aki a végsőig kapaaszodik az emberi világba a és maga lesz a *dalkemény* / *dalnak ellenálló árbocszalag*, vagy ha az eredeti német szöveg

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

értelméhez (?) közelebb akarunk maradni, sokkal inkább a *dalnak ellenálló árbocszalag*. A pusztulás dalát kiállva a művész és a művészet azok, aki és ami egy elembertelenedő, apokaliptikus állapotok felé száguldó létezésben reményt, netán egy végzetes folyamat lezajlása után pedig újrakezdést jelenthetnek. A széthullással szemben, mint valamiféle árbocszalag, apró zászló, a végsőkéig jelképezi és védelmezi a szellemi kultúrát és a mennybolt által megtestesített transzcendenst, még akkor is, ha minden hajó vert flottaként süllyed el a fizikai, materiális valóságban. A költő, illetve általában a hívószót meghallani képes ember a felettes értékek őrzőjeként jelenik meg. Úgy vélem, annak ellenére, hogy az emberi gondolkodás a transzcendenst mára mindennapjainkból szinte kizára, a vers bizonyítékkal szolgálhat rá, hogy a celani költészet és a művészet általában nem minden esetben hajlandó lemondani a transzcendens és a materiális valóságon túli értékek iránti igényéről, még akkor sem, ha mindez időnként széthullani, elsüllyedni látszik. A művészet igyekszik megőrizni azt, ami veszélyben van, vagy ha valami végleg elveszni látszik, adott esetben saját teremtő ereje által megkísérli újra létrehozni. A szöveg filozófiai költeményként, korkritikus versként olvastatja magát, mely áttételesen ugyan, de a történelem folyamatait jeleníti meg, de akár művészetelméleti, a művészet örök voltát hirdető

műként is olvashatjuk. Celan fenti versének üzenete, már amennyiben van ilyen, minden bizonnyal inkább egyetemes, semmint szubjektív, megjelenítve a mindenre kiterjedő pusztulás, az apokalipszis látomását, de ugyanakkor felkínálva az egyetemes újrakezdés lehetőségét is. Az újrakezdés jelenthet akár vallási értelemben vett megváltást is, ebből kifolyólag az emberi lét és a nyelvbe zártság nem pusztán kárhozszerű létezés, hanem olyan létállapot, amelyen belül helye lehet a feloldozásnak, a megváltásnak is.

11.

SCHLÄFENZANGE,

von deinem Jochbein
beäugt.

Ihr Silberglanz da,

wo sie sich festbiß:

du und der Rest deines

Schlafs –

bald

habt ihr Geburtstag.

JÁROMCSONTODDAL

halántékfogó néz farkasszemet.

Ahol beléd váj,

ezüstös fény gyúl:

te és álmod maradékai –

közeleg

a születésnapotok.

A vers érdekes, nehezen dekódolható költői képpel, *halánték-harapófogóval* (*Schläfenzange*) (?) indul, mely szembenéz a megszólított *járomcsontjával* (*von deinem*

Jochbein beängt).⁵⁰ De vajon miért fogja közre a halánték harapófogóként a járomcsontot? Ezen anatómiai metaforák megértése nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, azonban ez alkalommal talán segítségünkre lehet, ha csupán felszínesen is, de figyelembe vesszük Paul Celan életrajzának bizonyos tényeit. Egyrésztől tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a szerző életkorából indulunk ki és a verset önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő őszülő halántéka, mely az öregedésre, a lassú elmúlásra figyelmeztetve néz szembe a költő járomcsontjával. Ezt az interpretációs lehetőséget erősítheti az *ezüstös fény*, *ezüstös ragyogás* képe (*Silberglanz*), valamint a megszólított és *álma, alvása maradékának* (*der Rest deines Schlafs*) közelgő születésnapja is. A *születésnap* (*Geburtstag*) ebben az esetben nyilván nem pozitív esemény, sokkal inkább a közelgő elmúlásra figyelmezteti a költői megszólítottat.

Ilyen egyszerű lenne azonban, amit e vers mondhat nekünk, s pusztán az öregedésre, az elmúlásra figyelmeztetné a megszólítottat? Ugyancsak

⁵⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 100-101.

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

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

12.

BEIM HAGELKORN, im

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

in den Herzfaden die
Gespräche der Würmer
geknöpft –:

eine Sehne, von der
deine Pfeilschrift
schwwirrt,
Schütze.

JÉGESŐBEN /

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

a férgek közötti párbeszéd
a szívfonálba kötve –:

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

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – *jégdara, jég szem* (*Hagelkorn*), *kiégett / üszkös kukoricacső* (*im brandigen Makolben*), megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, *a november csillagzata előtt* (*den harten Novembersternen gehorsam*).⁵¹ Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Hagelkorn* főnév a németben nem csupán a csapadékként aláhulló jégzemeket, hanem *jégárpát*,

⁵¹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 102-104.

makacs, nehezen gyógyuló szemgyulladást is jelent – az értelmezés szempontjából pedig mindkét lehetőség elfogadható lehet, ily módon egyáltalán nem biztos, hogy a szöveg nyitószava késő őszi jégesőre utal. E költői képek nyomasztó atmoszférát teremtenek, s talán valamennyire magukért beszélnek. A *jégdara* és az *üszkös kukoricacső* (*brandige Maiskolbe*) (a *brandig* melléknév a növény betegségére utalhat) képei az elmúlást hordozzák magukban – a koratéli, novemberi csillagzat alatt a kettő eggyé válik, az évszakra való utalás pedig ugyancsak az elmúlás asszociációit hordozza.

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

Az utolsó három sorban olvashatunk egy megszólítást. A költői beszélő a *Nyilas* (*Schütze*) csillagképet szólítja meg, ez pedig nyilván összefüggésbe hozható a novemberi csillagok képével – a Nyilas csillagjegy szülöttei novemberi vagy decemberi születésűek, ebből kifolyólag a kettő

biztosan megfeleltethető egymásnak. Celan maga 1920. november 3-án született, a megszólítás tehát minden bizonnyal önmegszólítás, hiszen maga a költő is a Nyilas csillagjegy szülötte. Verse zárósoraiban a költő tehát önmagához (is) szól, egy új *húryjától* (*Sehne*) pedig az ő *nyílbetűje* (*Pfeilschrift*), írása *süvíít el* (*schwirren*). A leírt betű ebben az esetben tehát olyan, mint a kilőtt nyílvevessző, azaz célzott, iránya van, valamely célpont felé tart. S hová tarthatna a betűk által leírt – főként költői – szöveg, ha nem a másik ember, az olvasó felé? Az utolsó három sor talán értelmezhető a korábbi sorok egyfajta antitéziseként – a költő és alkotása kilőtt nyílként fordul szembe az elmúlással, mely elől a menekülés útvonala egyrészt a művészet, másrészt talán a másik emberrel való kapcsolatteremtés, a kommunikáció lehet.

13.

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

ÁLLNI a levegőben,
a sebhely árnyékában.

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

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

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

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

Ismét csak egy sokat idézett és elemzett, mára saját recepciótörténettel bíró versről van szó.⁵² Mi lehet az, amiről e sorok valójában szólni képesek? A kérdésre persze nem adható egyértelmű válasz, azonban adódhat számos párhuzamos értelmezési lehetőség.⁵³

A mindennel való szembehelyezkedés, a térből és időből való költői kivonulás sorai ezek. A költő és /

⁵² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 104-105.

⁵³ Lásd példának okáért Bacsó Béla rövid értelmezését, mely az álomszimbolika felől igyekszik olvasni a szöveget: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert mi nem tudunk...”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191-200.

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

A vers ezzel párhuzamosan lemond arról is, hogy a kommunikáció eszközeként közvetítsen két szubjektum között – többé nem *mond valamit*, pusztán *áll*, azaz létezik, ám teljességgel önmagába zártan, pusztán saját belső törvényszerűségeinek megfelelően. Teszi ezt *akár nyelvtelenül* – Celan költeménye olyan

messzire megy, hogy immár kész lemondani a nyelv médiumáról is, és *akár nyelvtelenül (auch ohne Sprache)* is folytatja az állást, holott a nyelv tradicionálisan a költészet fő médiuma. E versben látszólag nem lelhető fel az *Atemkristall* egyéb verseire jellemző törekvés, mely szerint a költő mindenképp szólni kíván a másik emberhez, s legfőbb célja a két szubjektum között létrejövő kommunikáció beteljesítése.

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

14.

DEIN VOM WACHEN

stößiger Traum.

Mit der zwölfmal

schraben-

förmig in sein

Horn gekerbten

Wortspur.

VIRRASZTÁSTÓL

ÖKLELŐS álmod.

A tizenkétszer megcsavart,

szarvába

véssett

szónyommal.

Utolsót öklel.

Der letzte Stoß, den er
führt.

A függőleges,
szűk nappalhasadékban / -
tárnában
az egyre felfelé
kapaszkodó komp:

Die in der senk-
rechten, schmalen
Tagschlucht nach oben
stakende Fähre.

átviszi
a sebesre olvasottat.

Sie setzt
Wundgelesenes über.

Álom és éberség, virrasztás ellentétével indul a vers – az álom éppen az éberségtől, a virrasztástól, az alvás hiányától válik *döfőssé, öklelőssé (stößig)*, s ezután tárul eléink a tizenkét fordulás csavarmenetet alkotó, az álom szarvába vésett szónym.⁵⁴ Az álom valamiféle párosujjú patás, szarvval rendelkező állatként kerül metaforizálásra, s itt a szarv és a szarv csavarmenete miatt leginkább juhról, kosról, azon belül is talán egészen konkrétan a valóban csavarszerű szarváról ismert rackajuhról lehet szó. Bizarr, szokatlan metaforizációja az álomnak. E furcsa képeket nyomasztó földrajzi metaforák követik: *nappalhasadékban, -tárnában (Tagschlucht) felfelé kapaszkodó,*

⁵⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 106-108.

csákjázó komp (nach oben stakende Fähre), mely átkel valahová, célba juttatva azt, *amit immár sebbé / sebesre olvastak (das Wundgelesenes)*.

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely az éberségtől vált szúróssá.⁵⁵ A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. A szarv *barázdáiba csavarodott / vésett szónyomot (der zwölfmal schraubenförmig in sein Horn gekrehten Wortspur)* látunk, olvasunk – a kimondott szónak csupán a lenyomata, vésete az, ami a szarvban megmaradt, tehát e világban nincsenek ott a szavak, így nem biztos, hogy lehetséges az általuk való kommunikáció. E szónyom tizenkétszer csavarodott meg, adott esetben követi az állati szarv természetes csavarmenetét, mely szarv *utolsót öklel, döf (der letzte Stoß)* (?). Talán lehetséges a szónyom és a következő költői kép, a függőleges, szűk nappalhasadékban a sziklák között felkapaszkodó, felfelé csákjázó komp (*der in der senkrechten, schmalen Tagschlucht nach oben stakende Fähre*) egymással való azonosítása is – e komp erőlködik, lassan halad felfelé, hogy célba érjen, ám végül átviszi, célba juttatja azt, amit sebbé olvastak. Továbbá bonyolítja a költői képet,

⁵⁵ Vö. Bacsó Béla elemzésével: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191-200.

hogy *függőleges* és *szűk* (*senkrecht, schmal*) hasadékról, tárnáról van szó, melyben a komp felfelé csáklázik, kapaszkodik, így talán nem is arról van szó, hogy a jármű egy sziklafalak között folyó zuhatagban kapaszkodik felfelé, a folyásiránnyal ellentétes irányban. Ami azt illeti, vízről egyáltalán nem is esik szó a versben, miként azt a vízijármű metaforikája első olvasásra sejtetné. Talán arról lenne szó, hogy a *kompnak* (*Fähre*) nevezett valami talán a föld alól, függőlegesen kapaszkodik felfelé, a nappali fényre, és az álomból lassan az ébredésbe, az ébrenlétbe kel át, az általa összekötött két metaforikus part pedig nem vízszintesen, hanem egymás alatt helyezkednek el, mint a földalatti világ és a földfelszín?

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

Érdekes és szembetűnő, Celan költészetére jellemző szójáték, mely persze csak németül ragadható meg igazán, hogy míg az *über/setzen* ige elváló igekötővel azt jelenti, *valamit valahová átvinni, a túlsó partra átszállítani*, illetve *átkelni valamin*, addig az *übersetzen* ige nem-elváló igekötővel azt jelenti, valamilyen szöveget *egyik nyelvről a másikra lefordítani*,

átültetni. Ily módon a *komp* (Fähre) metaforája médiumként jelenik meg, mely átviszi a *sebbé olvasott szöveget* az egyik partról a másikra, akár még a szöveg nyelvről nyelvre fordításának értelmében is.

Talán felesleges is feltenni a kérdést, mi az, amit *sebbé / sebesre olvastak*. A szónyommal talán azonos komp célba jut és célba juttatja azt, ami immár sebesre olvastatott, ám ennek ellenére talán még mindig bír valamiféle értelemmel. A cél pedig, ahová a szűk hasadékon az értelmet el kell juttatni, talán nem más, mint a másik ember, aki a versből sugárzó nyomasztó atmoszféra ellenére a költészet szava által még mindig megszólítható lehet.

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

15.

**MIT DEN
VERFOLGTEN** in
späten, un-
verschwiegenen,
strahlenden
Bund.

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

AZ ÜLDÖZÖTTEKKEL

köttetett kései,
el-nem-hallgatott,
sugárzó
szövetségben.

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

A *kései, el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség (späten, unverschwiegenen, strahlenden Bund)*, mely az *üldözöttekkel (mit den Verfolgten)* köttetett, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigyre az Ószövetségben.⁵⁶ Ezt támaszthatja alá Paul Celan zsidó identitása is, melyre lépten-nyomon utalások

⁵⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 108-111.

jelennek meg a költő verseiben. A zsidó nép a világtörténelem folyamán üldözötté vált, azonban ennek ellenére megmaradt Isten kiválasztott népeként, tehát a sugárzó szövetség ember és Isten között sosem került elhallgatásra, még akkor sem, mikor ember és ember üldözte, adott esetben számtalanszor legyilkolta egymást a történelem során. A rövid vers első négy sora talán éppen ezt képes az olvasónak elmondani.

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

kapcsolt *mit-* praefixum által kifejezett valakivel / valamivel való közösséget, együtteséget.

A vers megszólítottja, aki szövetségre lépett az üldözöttekkel, talán nem vagy nem kizárólag Istent jelölheti, hanem adott esetben magát a költői beszélőt. Ő az, akinek sarkához (*Ferse*) odarögzül az aranyozott hajnal-mérőőn, s aki talán az üldözöttekkel *eskeüszik* (*schwören*), *csoszog* (*schürfen*) és *ír* (*schreiben*) együtt. A mérőőn talán tényleg a mélységbe készül magával rántani a költőt, ahol egyfelől várhatja a végzetszerű pusztulás is, másfelől viszont, mivel e mélységmérő a hajnallal, a nappali fénnel áll metonimikus kapcsolatban (a németben a *Morgen* a holnapot is jelenti), ugyanúgy elképzelhető, hogy általa mintegy kiválasztottként, különleges mélységekben tehet utazást.

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

A vers nyitva hagyja előttünk, vajon magasztos vagy baljós entitás-e, mely az üldözöttekkel sorsközösséget vállaló, feltehetőleg önmagát (is) megszólító költői beszélő nyomában jár, elképzelhető

tehát, hogy a celani költészet általában kopár, világvégi tájain, miként a jelen versben is, időnként kigyúlhat valamiféle fény.

16.

FADENSONNEN

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

FONÁLNAPOK

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

A fenti, immár a dolgozat korábbi részében is elemzés tárgyává tett vers mára ugyancsak saját recepciótörténettel rendelkezik, egyike Celan legtöbbet elemzett emblemikus költeményeinek.⁵⁷ Kétségtől nehéz róla bármi újat mondani a számos kiváló értelmezés után, épp ezért a legjobb, ha itt és most csupán rövid, lényegretörő elemzésre szorítkozunk.

⁵⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 111-112.

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

Az *emberen túli* dallamok (*jenseits der Menschen*, mely egyébként mind térbeli, mind pedig időbeli *túl-létre* is utalhat) lehetnek transzcendens, az ember által érzékelhető világon túli tartalmak, azonban bizonyosan lehetséges az az értelmezés is, hogy e dallamok már egy olyan világból szólnak, ahonnét eltűnt az ember, helyét

az elektronikus technika vagy a teljes pusztulás (szürkésfekete pusztaság) vette át, vagy legalábbis az ember, ha még létezik is, többé már nem nevezhető embernek.

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

17.

IM SCHLANGENWAGEN,

an

der weissen Zypresse

vorbei,

durch die Flut

fuhren sie dich.

KÍGYÓFOGATBAN /

KÍGYÓZÓ VAGONBAN, a

fehér ciprus mellett (elhaladva),

árvízen

vittek át.

Doch in dir, von	Ám benned
Geburt,	születésed óta
schäumte die andere Quelle,	a másik forrás habzott,
am schwarzen	az emlékezet
Strahl Gedächtnis	fekete (fény)sugarán
klommst du zutag.	kapaszkodtál a nap felé.

Az immár szintén saját recepciótörténetre visszatekintő vers⁵⁸ valószínűleg Auschwitz borzalmas élményeinek rögzítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző magyar fordítások, például Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmai? – a *Wagen – vagon* szóhoz társítható asszociációkat minden bizonnyal aligha kell bővebben ecsetelni.

Ma már ismert tény az irodalomtudomány számára az is, hogy Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását,

⁵⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 113-114.

melyben megjelenik a *fehér ciprus* (*die weisse Zypresse*) és az *árvíz, özönvíz* (*die Flut*) motívuma, a *másik forrás* (*die andere Quelle*) pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával, A mítoszfeldolgozás vonatkozó részlete magyarul így szól:

*„A Hádész házában baloldalt egy forrást fogsz látni, amellet
pedig egy fehér ciprust. Óvakodj, és ne menj a forrás közelébe!
Találni fogsz egy másik forrást is, melynek hideg víze
Mnémoszüné tavából folyik elő. (...) Akkor majd inni adnak
neked az isteni forrásban, és akkor majd a többi hőssel együtt
uralkodni fogsz.”*⁵⁹

Arról, hogy Celan ismerte a mítosz e középkori német fordítását / átdolgozását, többek között a szerző lírai életművének kritikai kiadásából is pontosan tájékozódhatunk.⁶⁰ A történet szerint Orpheusz *alászáll*

⁵⁹ Bartók Imre fordítása, lásd: uő, Paul Celan, *A sérült élet poétikája*, 161.

⁶⁰ „Du wirst im Hause des Hades zur Linken eine Quelle Finden, neben ihr steht eine weisse Zypresse. Hüte dich, in die Nähe dieser Quelle zu kommen! Finden wirst du auch noch eine andere, deren kaltes Wasser aus dem See der Mnemosyne hervorfließt. (...) Dann werden sie dir zu trinken geben von der göttlichen Quelle, und dann wirst du mit den anderen Heroen herrschen!”

az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők közé. A versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más, adott esetben még önmegszólító versről is szó lehet. A szöveg kapcsolatba hozható Orpheusz mitológiai bukásával is – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is Hádészban marad. Lehetséges ugyanakkor, hogy itt egyúttal a művész / Orpheusz megistenüléséről is szó van? Maurice Blanchot szerint az ember csak akkor hozhat létre értékes műalkotást, amennyiben mélység mérhetetlen és felfoghatatlan tapasztalatát nem pusztán önmagáért keresi.⁶¹ Orpheusznak szükségszerűen vissza kell térnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét pedig szükségszerűen maga mögött kell, hogy hagyja. Talán nem is azért szállt alá az alvilág mélységeibe, hogy kimentse és mindennapi valójában lássa viszont – sokkal inkább azért, hogy az eredendő sötétségben, a végső elérhetetlenségében lássa viszont, utoljára.

Orpheusz vétkezik – a végtelent akarja kimeríteni, az isteneket és a világ törvényeit kísérti, de

Lásd: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

⁶¹ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 140-145.

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

Az éjszaka, az alvilág áthatolhatatlan éjszakája elnyeli, magába zárja Eüridikét, pontosabban dalba zárja azt, ami egyúttal meg is haladja magát a dalt.⁶² A kedves nem más, mint áldozat a műalkotás oltárán. Orpheusz (vissza)pillantása egyúttal a szélsőséges szabadság elnyerésének pillanata is, amikor a művész még önmagától is megszabadul, valamint felszabadítja a műben rejlő szentséget. Az írás folyamata – akár a Celan által versbe foglalt trauma megírása – mindig Orpheusz pillantásával veszi kezdetét.

Orpheusz elnyeri büntetését, hiszen megszegte a Hádésszal való megállapodást, visszapillantott kedvesére, s egyúttal el is veszítette mindörökre. Ám e büntetés egyúttal jutalmat is magával von, hiszen a szeretett személy, tágabb értelemben minden szeretett dolog feláldozása az értékes, maradandó műalkotás létrehozásának előfeltétele lehet. Ezen áldozat pedig

⁶² Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

egyúttal talán az amúgy szavakba önthetetlen, le- / megírhatatlan trauma szavakba öntésének, a fényre való visszakúszásnak, az anabázisnak és a produktív, alkotó módon működő emlékezet használatának feltétele is.

A művész bukása Paul Celan költészetében szorosan összefügg a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Orpheusz bukása által a művészet akár sikerrel is járhat, hiszen a mű már voltaképpen magában a mítoszban készen áll.⁶³ Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenvagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor így módon a költő, a huszadik századi (késő)modern / kvázi-posztmodern művész implicit dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása után valami olyasféle művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. A *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – általa sokkal inkább a

⁶³ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

borzalom megtapasztalásáról van szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott *csobog, habzik (schaumen)* a művész lelkében másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet fekete sugarán (am scharzen Strahl Gedächtnis)* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva *a nappal, nappali fény felé kapaszkodik. A napfényre, nappali fényre való felkúszás (klimmen zutaq)* költői képe mindenképpen párhuzamba állítható az *Atemkristall* ciklus előző versével, *Fadensonnemel*, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenésére is utalhatnak. A katabázist, az alászállást szükségszerűen anabázis, a felszínre való visszatérés követi. Állíthatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Talán tartható álláspont a vers kapcsán, hogy e szöveg aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kíván adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva – miként arra a későbbiekben még sor kerül majd –, akár valamely általánosabb horizontból kitekintve, a szövegből mindenképp

kiolvasható a trauma által az emlékezetbe vésődött borzalom, illetve a lélekben felfakadó másik forrás, az emlékezés, mely talán erőt adhat a fény felé kapaszkodáshoz, ezáltal pedig valamiféle újrakezdéshez.

18.

HARNISCHTRIEMEN,

Faltenachsen,

Durchstich-

punkte:

dein Gelände.

PÁNCÉLBARÁZDÁK,

tanúhegyek,

áttörés-

pontok:

a te tereped.

An beiden Polen

der Kluftrose, lesbar:

dein geächtetes Wort.

Nordwahr. Südhell.

A dőlésmutató mindkét

pólusán, olvashatóan,

a te kiközösített szavad.

Északigaz. Délfényes.

Geológiából kölcsönzött metaforák, ismételten csak kopár tájak uralják e rövid, mindössze kétszer négy sorból álló vers világát.⁶⁴ A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és az *áttörésspontok* (*Harnischstriemen*, *Faltenachsen*, *Durschtischpunkte*) első olvasásra nem egyértelműen

⁶⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 115-119.

dekódolható szóösszetételek, ám a harmadik sor végén álló, a negyedik sort bevezető kettőspont hamar világossá teszi, miről is van szó: a megszólított *földjéről, terepéről* (*Gelände*), a barázdált páncél / földkéreg és a *tanúhegyek* pedig feltehetőleg sziklás, egyenetlen, kopár, talán növényzettől is mentes tájra utalnak, mely mintegy páncélként veszi körül a földfelszínt. Ez volna az első strófa – egy kopár, élettől mentes, sziklás táj képe, mely ugyanakkor a vers megszólítottjának mintegy otthonául is szolgál, de legalábbis olyan *terepként*, ahol otthonosan mozog. Még az is elképzelhető, miként arra a *Gelände – terep* főnév utalhat, hogy e tájat pusztán térképen látja, láttatja a költői beszélő.

A következő, szintén pusztán négy sorból összeálló strófában megjelenik egy iránytűhöz hasonló geológiai-geográfiai műszer, a *dőlésmutató, dőlésszögmérő* (*Kluftröse*), mely egy 180 fokos skálát tartalmaz, és szintén van északi, illetve déli pólusa. Bár a terminus magyar fordításában mindez nyilván nem érzékeltethető, de a *Kluftröse* elnevezés (németül szó szerint: *szakadék-rózsza*) a vers kontextusában mindenbizonnyal a *Windrose – szélrózsza* főnévre is rájátszik, mely ugyancsak mérőesszköz, a szél irányának jelzésére szolgál, s meglehetősen hasonló skála található rajta is, mint az iránytűn vagy a *Kluftrösén*. Emellett az összetétel második tagja nyilvánvalóan a

Niemandrose – senkirózsája kötetcímadó metaforával is valamiféle motivikai kapcsolatban állhat Celan költői életművén belül. A vers azt mondja, e műszer *mindkét pólusán* (*an beiden Polen der Kluftrose*) ott áll *olvashatóan* (*lesbar*) a megszólított *kitagadott, elüldözött szava* (*dein geächtetes Wort*) – a száműzöttség, kitaszítottság bizonyosan összefügg a kopár, kihalt tájjal, azaz e szó kitagadottsága okán nyilván ide kényszerült száműzésbe, s talán metonimikus kapcsolatban áll a megszólítottal, hiszen az első strófa által sejtetett sziklavilág *az ő* (geológiai) *terepe* (*Gelände*). A kitagadott, kiközösített szó ráadásul *északigaz* (*nordwahr*) és *délfényes* (*südbell*), tehát mindkét póluson pozitív, magasztos jelző társul hozzá. E szó egyszerre igaz és fényes, ragyogó, hasonlóan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz. Elképzelhető-e, hogy voltaképp Isten az, aki és akinek a szavai *ide* száműzettek az emberi világból? Vagy a költői ismét pusztán önmagát szólítja meg és saját szavait burkoltan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz hasonlítja? A kérdés nyilvánvalóan nyitva marad előttünk. Elképzelhető azonban, hogy a költészet szava annak ellenére, hogy a mindennapok világából az önreflexív vers zárt világába került száműzésre, továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy *igazat szóljon*, mindezt pedig ragyogva, akár transzcendens tartalmakat közvetítve tegye.

19.

WORTAUFSCHÜTTUNG, SZÓFELHALMOZÓDÁS, vulkáni,
vulkanisch,
meerüberrauscht.

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

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

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

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

A vers a tenger áradása és zúgása közepette végbemenő, a *tenger által elnyelt (meerüberraucht)*, a *tenger által elöntött* térben történő, üledékszerű *szófelhalmozódás (Wortaufschüttung)* képével indít – a szavak felhalmozódását pedig *vulkáni (vulkanisch)* tevékenység is kíséri.⁶⁵ Ezt követi egy apokaliptikus képsor, mely *odafent* játszódik, feltehetőleg az égben, a transzcendens világban. *Ellenteremtmények özönlő, áradó, árvízként tomboló tömege (der flutende Mob der Gegengeschöpfte) bontott zászlót, tűzte ki a zászlót (er flaggte)*, majd *képmás és utánzat hajózik, cirkál hiúan / hiábavalóan az idő felé (Abbild und Nachbild kreuzen eitel Zeithin)*. A *zeitbin, az idő irányában történő mozgás* arra utalhat, hogy ezek az ellenteremtmények kaotikusan, mindenfajta konkrét irány és cél nélkül mozognak és uralják a nyelv felszínét.⁶⁶ Mindezen lidércnyomásszerű költői látomások előzménye a szavak feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege maga talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével? A *képmás (Abbild)* és az *utánzat, másolat (Nachbild)* a filozófiai terminológiában használatos fogalmak, terminusok, s talán arra utalnak, hogy a szavak csupán pontatlanul, silány és szegényes utánzásként képesek leképezni a világot, általuk pedig

⁶⁵ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 119-121.

⁶⁶ Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*, 46.

nem közvetíthető mélyebb tartalom – a kitörés, az áradat, a kaotikus-apokaliptikus örvénylés talán nem másutt, mint a nyelvben megy végbe.

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

szokatlan képek ellentétben állak a szófelhalmozódással és az ellenteremtmények kaotikus áradatával – az égboltra kivetett szóhold felől csodás apály közeleg, és talán éppen a szókitörés örvényei azok, amelyek elapadnak, lecsendesülnek. Az *apály* (*Ebbe*), a lecsendesülés által azonban egy szívformájú, tehát érzéseket magában foglaló (hold)kráter tanúskodik a kezdetekért, vagy éppenséggel azok helyett. E *tanúskodás*, *tanúsítás*, vagy éppenséggel áttételes jelentéstartalommal *nemzés* (*zeugen*, *Zeugnis*) és általa való *(újra)teremtés királyok megszületéséért* (*Königsgeburt*en), vagy éppen *királyi származásért, eredetért* szól, történik. De ki a megszólított, és kik azok a királyok, királyi leszármazottak, akik végül is megszületnek, és akikért a szívformájú kráter vagy tanúskodik, vagy akiket áttételesen a *zeugen* ige további jelentésrétegei által egyenesen *nemz*, magából (újra) megteremt? A szóból lévő hold csodás apályt idéz elő a szintén szavakból, nyelvből álló (?), örvénylő tengeren, metaforikusan éppen úgy, mint a valódi Hold a Föld tengereiben. A szó, legalábbis a köznapi nyelv szava azonban e költői világban mintha valami közvetítőképtelen, elvetendő elem lenne, melytől mindenképp meg kell szabadulni. A megszólított éppúgy lehet Isten vagy valamiféle transzcendens erő, miként a másik ember vagy maga a költői beszélő. A szó, és itt gondolhatunk talán a mindennapi nyelv

szavaira, alkalmatlan arra, hogy bármit is kifejezzon, épp ezért a költészetnek túl kell lépnie rajta. Ezek a szavak halmozódnak fel üledékként, vulkáni tevékenység kíséretében a tenger fenekén, és ennek a tengernek a felszínén bontanak zászlót és cirkálnak, hajóznak az ellenteremtmények. A királyi leszármazottak azok, pontosabban inkább az ő megszületésük és / vagy származásuk az, akikért, amiért a tanúságtétel, mely immár nem a köznapi nyelv szavai által történik, szól. A megszületendő talán azok a kiválasztottak, akik a nyelv szavainak ezen apálya, lecsillapodása (s egyúttal talán önfelszámolása?) után részesülhetnek valamiféle nyelven túli közlésből, élményből. Talán csupán a költők, a nyelvet minden szinten ismerők azok, akik a költői szó birtokosaként részesedhetnek e kiváltságban, amit a mindennapok nyelvének meghaladása jelent, s talán mindenkit érthetünk e születendő királyi leszármazottak alatt, akik képesek valamit megérteni a költészetből.

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

kommunikáció költő és befogadó, szubjektum és szubjektum között.

20.

(**ICH KENNE DICH**, du bist die tief Gebeugte,
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

(**ISMERLEK**, te vagy, aki meggörnyedt, mélyen,
én, akit keresztüldöftek, a te alattvalód vagyok.
Hol lángol egy szó, mely mindkettőnkért
tanúskodhatna?
Te – teljesen valós. Én – teljes téboly / rémkép /
képtelenség.)

Mindössze négy sor, zárójelek közé szorítva, a ciklus két utolsó, a többihez képest viszonylag hosszú verse között.⁶⁷

A költői beszélő azt állítja, ismeri a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű, s aki mélyen *meghajolt, meggörnyedt, mélyen* (*die*

⁶⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 122.

tief Gebeugte), míg ő, a beszélő, *akit átdöftek, neki alárendelve, az ő alattvalójaként (untertan)* van jelen. Az, hogy a beszélőt átdöfték, hogy a ő *az, akit átdöftek (der Durchbohrte)*, nyilvánvalóan, miként arra egyébként Gadamer is felhívja a figyelmet értelmezésében, szinte magától értetődően krisztológiai utalást sejtet, és a megfeszített Jézus Krisztus képét, a *Piétàt* idézi elénk. A megszólított ebben az esetben lehetne a keresztről levett Jézus fölé hajoló Szűz Mária alakja, aki anyaként siratja meggyilkolt fiát, az anya-fiú viszony pedig valóban sejtethet egyfajta alárendeltséget, még Krisztus esetében is. Jelentheti e mindez azt, hogy a költői szubjektum, aki adott esetben a megfeszített Krisztussal (is) azonosítja magát, teljesen kiszolgáltatja magát a mindenkori megszólított, példának okáért olvasó előtt, egyrészt azért, hogy versei révén saját tudatának, lelkének legmélyebb tartalmait tárja elé, másrészt pedig költeményeit a szabad interpretáció, akár az interpretáció önkényének rendelkezésére bocsátja? A harmadik sorban felvetődik a kérdés, *hol lángol (flammen)* egy szó, mely mind a beszélőért, mind a megszólítottért, mind a költőért, mind a befogadóért képes volna tanúbizonyságot tenni (*ein Wort, das für uns beide zeugte*). A választ azonban a költő és a vers nyilván nem képes megadni, mivel talán nem is létezik. Nem biztos, hogy egyáltalán kimondható olyan szó, mely képes tanúságot tenni mind a költőért, mind az olvasóért.

Miként a vers utolsó sora írja, melyben a gondolatjel lényegében a létigei állítmányt hivatott pótolni, míg a megszólított *teljes valójában, teljesen valósan (ganz wahr)* áll, van jelen, addig a beszélő teljes tébolyban, azaz inkább maga *tébolyként* létezik, mivel közvetlenül a *Wahn* főnévvel azonosítja magát, mely egyaránt jelent *elvakultságot* és *őrületet*, de *tévhitet, tévképzetet, rémképet*. Hiszen a költői beszélő azt állítja, *ismeri (kennen)* a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű – ez is a Krisztus-Szűz Mária, illetve anya-fiú viszonyrendszerre utalhat –, s *aki mélyen meghajolt, meggörnyedt, (die tief Gebeugte)*, míg ő, a beszélő, akit átdöftek, *neki alárendelve, az ő alattvalójaként (untertan)* létezik.

Itt, ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy az egyébként csak és kizárólag minimalista prózaverseket tartalmazó *Atemkristall* ciklusnak a fenti szöveg az egyetlen, kötött formában íródott, rímes darabja, a vers két keresztríme pedig kulcsfontosságú az értelmezés szempontjából. A *Gebeugte* – *aki meggörnyedt* főnevesült melléknév a *zeugte* – *tanúskodna* feltételes módú igealakra, míg az *untertan* – *alattvaló, alárendelt* melléknévi igenév a *Wahn* – *őrület, téboly, káprázat* főnévre rímel tökéletesen. A *meggörnyed, meghajolt te* a rá rímelő szó alapján talán inkább az, akiért a lángoló szónak tanúskodnia kellene, még ha elvileg *mindkettőjükért*, beszélőért és megszólítottért egyaránt kellene szólnia e

tanúságtételnek, mely hangsúlyozottan csak feltételes
módban megfogalmazott vágy, tehát nem történt, nem
történik meg. E mindkettőjükért tanúságot tevő
lángoló szó talán nem is létezik, s pusztán a beszélő
vágyálma marad, semmi több. A beszélő mind az
untertan, mind a *Wahn* szóalakokkal azonosítja magát,
így ezeknek mind hangalaki egybecsengése, mind
szemantikai szintű kapcsolata sokkal egyértelműbb. A
krisztológiai utalás az értelmezésről továbbra is
leválaszthatatlan – a beszélő önmagát a *Durchbohrte* –
keresztüldöfött – *untertan* – *alattvaló* – *Wahn* – *rémkép*,
téveszme szavak szemantikai hármassága mentén
határozza meg. A megfeszített, keresztüldöfött, majd
keresztről leemelt Krisztus lehet az, aki valaki, a
körvonalazhatatlan megszólított, talán a fölé hajoló
Szűz Mária *alattvalója*, *alárendeltje*, ráadásul lényegében
őrületként, irracionális tévképzetként azonosítja,
határozza meg önnön létezését, tehát valójában nem-
létezőként definiálja önmagát. Jelentheti-e mindez azt,
hogy ha és amennyiben a megfeszített Krisztus, a
Meváltó alakja csupán *Wahn* – *tévképzet*, *képrázat*,
akkor a keresztény vallás alapja, a megváltásba vetett
hit is csupán illúzió, tévhit, melybe a mindenáron
világmagyarázatot és reményt hajszoló ember ringatja
magát?

Ha az én-te viszonyt ismételten a megszólaló
költői beszélő és a megszólított mindenkori olvasó

kapcsolatára vonatkoztatjuk, túl a krisztológiai értelmezési lehetőségen, vagy inkább vele párhuzamosan, akkor költő és olvasó közül talán csupán az olvasó lehet teljesen (*ganz*) *valós, valódi, igaz (wahr)*, hiszen maga a materiális, fizikai valósághoz is kötődik, míg a vers által megszólaló költő talán eggyé válik saját fiktív szövegével s magát az önkényes értelmezésnek és a félreértés veszélyének kitéve feláldozza önnön igazságát és valóságát. Ő maga, és amit mond, pusztán illúzióvá, az örület és a képzelet szüleményévé válik, legalábbis a materiális világ keretei között. A materiális világ embere azonban szinte kizárta életéből a transzcendenst, emiatt pedig amit a költészet bizonyos esetekben megkísérel közvetíteni, számára valóban hagymázás locsogásnak, az örület szüleményének hathat. E két hosszabb vers közé ékelt, pusztán zárójeles kommentárként megszólaló négy sorban Celan beszélője mintha egy pillanatra lemondana a költészet esetleges igazságértékéről – azonban a vers talán pont azáltal képes felettes igazságot megfogalmazni, hogy magát a mindennapi nyelvből visszavonva igyekszik megteremteni saját valóságát, melyen belül *igaz* lehet akkor is, ha a mindennapok nyelvének keretei között már nem feltétlenül bírhat igazságértékkel.

21.

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

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den
menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büsserschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -
tischen.

Tief
in der Zeiteinschränkung,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,

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

A szél (örvénye) által
megtisztítva,
szabad
az út az ember-
forma havon,
a vezeklőhavon keresztül,
a
vendégszerető
gleccserszobákhoz és –
asztalokhoz.

Mélyen
az időhasadékban,
lép-
sejtjégnél
ott vár, egy lélegzetkristály,

Dein unumstößliches
Zeugnis.

megdönthetetlen
tanúságod.

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

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

A *nincs-vers*, *nem-vers* magyar összetétellel visszaadható *Genicht* neologizmus egyébiránt Celan igencsak határozott líraesztétikai elképzeléseit figyelemben véve arra is utalhat, hogy a versszöveg nyelvi-írásbeli terjedelmének fokozatos csökkenése révén egyre az elhallgatás felé tendál, szinte kiszikkad, eltűnik belőle a beszélő szubjektum, a száznyelvű hamis tanúságot tevő vers pedig egy idő után végre elhallgat, ám az elhallgatás, meg-nem-nyilatkozás által talán paradox módon éppen hogy sokkal többet képes elmondani.⁶⁸

A vers második strófája azt írja le, a szél miként tisztítja meg az *örvénylő szél* (*ausgenwirbelt*) a tájat. Az emberformájú havon keresztül (*menschengestaltige Schnee*) végül egy út, ösvény válik tisztán láthatóvá és *szabaddá* (*frei*) mely a *vendégvárásra előkészített* (*gastlich*) *gleccserszobákhoz és -asztalokhoz* (*Gletscherstuben und -tischen*) vezet, olyan helyre, ahol a felesleges elemektől megtisztított nyelv (?) – erre utalhat a hó- és jég-metaphorika – már képes vendégül látni az embert, többé nem elidegenedve tőle. Persze nyilván itt sem a mindennapok (társalgási?) nyelvéről van szó, hanem

⁶⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 123-126.

pusztán a vers által megszólaltatott költői nyelvről, melyet a beszélt / természetes nyelvtől eltérő szabályok uralnak. A havas táj és a gleccserszobák jelenthetik a felesleges metaforáktól megtisztított, szűkszavú, ám ezáltal mégis magasabb tartalmakat közvetíteni képes költői nyelvet. A *vezecklőbó* (Büßerschnee) összetétel utalhat a nyelv mintegy bűnösként való megtisztulására, átalakulására.

A harmadik strófa képei immár egy *időszakadék* (*Zeitenschrunde*) mélyére kalauzolja az olvasót, ahol lépsejtszerű jégnél (ugyancsak a megtisztult / megtisztított nyelvben?) ott vár (*warten*) a költői beszélőre (vagy valaki másra?) a *lélegzetkristály* (*Atemkristall*), a ciklus címadó összetétele, mely nem más, mint a megszólított *megdönthetetlen tanúsítása* (*dein unumstößliches Zeugnis*). De mi is voltaképp a lélegzetkristály (*Atemkristall*)? Egy, a havas, fagyos tájban, a nyelvben kristályossá fagyó kilélegzett levegő, a megszólított lehelete? Esetleg egy valaki más által kilélegzett, a hópehelyhez hasonló kristályszerkezet? A lélegzetkristály önmagában paradox jellegű szóösszetétel, hiszen a lélegezet légnemű, míg a kristály nyilván szilárd halmazállapotra utal. A lélegezet Celan költészetében számos helyen az alkotás, a költészet metaforájaként jelenik meg, a vers pedig mintegy a költői kilégzés terméke. A lélegzetkristály talán nem más, mint a kilégzéskor, elkészüléskor megszilárduló,

kikristályosodó költemény, mely mintegy megfagy a radikálisan megtisztított, havas tájjá változott költői nyelvben. E lélegzetkristály a megszólított megdönthetetlen tanúsítása, ugyanazé a megszólítotté, akinek nyelve szélsugárként félresöpri az áltapasztalat fecsegését – azaz megteremt egy olyan nyelvet, amelyben már nincs helye fecsegésnek, felesleges megnyilatkozásoknak. A lélegzetkristály maga a tiszta költészet, mely a művészet önmagában való értékéért, autonómiájáért megingathatatlanul tanúskodik. A megszólított ez esetben is értelmezhető önmegszólításként, hiszen mindenekelőtt a költő az, aki a nyelvben, a nyelv által cselekszik, végez műveleteket, hoz létre valóságokat. A lélegzetkristály olyan kimondás (kilégzés) által teremtett szilárd költői valóság is, mely egyszerre materiális és immateriális.

A vers egésze, hasonlóan a *Szófelhalmozódás* – *Wortaufschüttung* kezdetű költeményhez a (költői) nyelvről és az általa kommunikálható tartalmakról tesz állításokat. A ciklus címe tulajdonképpen maga a versfüzér egyfajta végpontja, maga a költészet, melyhez a beszélő a huszonegy egymásba kapcsolódó vers kopár tájain jut el. Látszólag magányos, azonban időről időre, versről versre felbukkan az az általános, körvonalazhatatlan megszólított, aki lehet maga a költő, a mindenkori olvasó, de akár Isten vagy maga a nyelv és / vagy a költészet is. Celan beszélője az

apokaliptikus tájakon, a nyelv dzsungelén, pusztaságán, sziklás hegységein és hófödte tajgáin keresztül elérhet mind az olvasóhoz, mind Istenhez, mind pedig önmagához. Az út végén ott várja a lélegzetkristály, mely már önmagában, megdönthetetlenül tanúsítja, hogy a viszontagságokkal és kétkedéssel teli költői utazás célhoz ért. Csak rajtunk, olvasókon múlik, követjük-e a költőt e viszontagságos útra, engedjük-e, hogy a legbizarrabb tájakon át végül elérjen hozzánk, illetve akár mi magunk elérjünk hozzá, általa pedig közelebb kerüljünk önmagunkhoz is.

Összegző megjegyzések

Paul Celan e huszonegy rövid, ciklusba rendezett verse, mint láthattuk, különös és meghökkentő költői utazásra hív minket. Ezen utazás folyamán a költővel együtt keresztülvághatunk a világ és a nyelv legvadabb, legbizarrabb tájain, ám az utazás izgalmakban is bővelkedik. A geológiai metaforák⁶⁹, a precízen egymásba láncolódó szavak és új asszociációs horizontokat megnyitó, radikálisan tömörítő

⁶⁹ Paul Celan költészetének geológiai utalásrendszeréről bővebben lásd: Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006, 14-41.

összetételek által közelebb juthatunk mind a látszólag magányos, útját egyedül járó költőhöz, mind pedig önmagunkhoz. Habár a ciklus számos versében megkérdőjeleződni látszik annak lehetősége, hogy ember egyáltalán szólhat még a másik emberhez akár mindennapi szavak, akár versek által, olvasás közben mégis azon kapjuk magunkat, hogy e versek néhol halkán ugyan, de mindenképpen szólnak hozzánk, s rajtunk múlik, a monológból lesz-e dialógus. A hermetikus költészet mindenképp igényli az olvasó aktivitását, hiszen nem didaktikusan közöl valamit, pusztán megnyit bizonyos asszociációkat, melyeket továbbgondolva az olvasó mintegy maga is alkotóvá, a szöveg társszerzőjévé válik, a versek világában barangolva pedig nem csupán a mögülük szóló költői szubjektumhoz, de önnön mélységeihez is közelebb jut.⁷⁰

A kommunikáció, a szubjektumok közötti kapcsolat megteremtésének lehetősége és / vagy lehetetlensége úgy vélem, kulcskérdése az *Atemkristall* ciklus verseinek, melyeket akár a celani életmű egyfajta csúcspontjának is tekinthetünk. Habár Celan beszélője több helyen kételkedni látszik a két szubjektum közti

⁷⁰ A hermetizmus fogalmának meghatározása, meghatározhatósága kapcsán vö. SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995/2, 192-203.

kapcsolat kialakításának lehetőségében, és a dolgok leírhatóságába, mondhatóságába vetett hitben való megrendülés végig ott pulzál a versek mélyén, a költő mégis szólni próbál a befogadóhoz – *szólni*, tartalmakat és önmagát közvetíteni a másik felé, mert létmódjából kifolyólag nem tehet mást. A költő még akkor is megkísérel kapcsolatot teremteni a másik szubjektummal, ha e vállalkozás eleve reménytelennek tűnik, s a vállalás ténye maga talán nem több mint a költészet lényege. E huszonegy vers esztétikai szervezőelve olybá tűnik, nem más, mint a *dialogicitás*, a másik szubjektum felé törő közlési vágy, a párbeszéd iránti megtörhetetlen akarat.

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

megszólított és beszélő akár eggyé is válhat, egymással azonos is lehet.

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

A versciklus által lazán felvázolt költői utazás végpontja a ciklus címe, a *lélegzetkristály*. E paradox költői összetétel látszólag kristályrácsba sűrűsödött, megfagyott lélegzetvétel – a légnemű formában belélegzett levegő kilégzéskor már szilárd halmazállapotban, kristályként tér vissza a világba, kristályként, mely jóval keményebb, időtállóbb, tapinthatóbb, ugyanakkor talán hozzáférhetetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtalán levegő. Talán éppen a szavak azok, amelyek

az alkotás folyamatának végén *kikristályosodnak* – a költő képletesen a mindennapok nyelvéből lélegzi be őket, ám a tudóban, azaz az alkotás folyamatában az egyébként alaktalan, képlékeny szavak formát és szilárdságot nyernek, s a versbe már kristályá keményedett lélegzetként térnek vissza.

A kristály azonban olyan kemény anyag, mely a feltárásnak, tehát voltaképp a megértésnek valamilyen módon ellenáll. Az *Atemkristall* ciklus hermetikus versei is ilyenek – egyszerre képesek szólni a szenzitív befogadóhoz a lehető legközvetlenebbül, akár a közvetítettség lerombolásának igényével, és zárkóznak el a teljes, maradéktalan megértés, az utolsó értelemegységig való mélységes feltárás elől. A ciklus e kettős természetéből fakadóan a versek természetesen nem csupán annyit képesek velünk közölni, amennyit egy-egy olvasat magában foglalhat. Az *Atemkristall* versei lényegében szinte kimeríthetetlen szöveguniverzumot képeznek, így nyilván értelmezésüket is lezáratlan folyamatnak kell tekintenünk. Az értelmezést természetesen nem képesek lezárni a fenti rövid verskommentárok sem, s nem is kívánnak többek lenni, mint egyetlen adott interpretátor versértelmezései. A talán végtelenbe nyúló további interpretáció, a versek mögött meghúzódó további világok felfedezésének feladata a mindenkori olvasókra hárul.

3.

PAUL CELAN KÖLTÉSZETE MAGYAR RECEPCIÓJA ÉS HATÁSA KORTÁRS MAGYAR KÖZÉPNEMZEDÉK LÍRÁJÁRA

Bevezetés

Mára már köztudomású tény, hogy Paul Celan, a háború utáni Európa paradigmaticus költője többek között a magyar költészetre is erős hatást gyakorolt, mely hatás a mai napig érezhetőnek bizonyul, akár egészen a kortárs magyar középnemzedék alkotóiig elérve.

Jelen tanulmányban többek között három, véleményem szerint a középnemzedék reprezentatív kortárs magyar költője, G. István László, Jász Attila és Schein Gábor néhány rövid versének összehasonlító elemzésére vállalkozom. Talán köztudomású, hogy az említett három költőtől nem áll túl messze a hermetizmus, mint költői beszédmód, e hermetizmuson keresztül pedig kimutatható Paul Celan költészettörténeti hatása is, mind a lírai beszédmódon, mind a retorikai megnyilvánulásokon, mind a motívumok hasonlóságán keresztül.

Mielőtt azonban részletesen rátérnék a középnemzedékhez tartozó három költő lírájának a celani költészettel feltételezett rokon vonásaira, úgy gondolom, rövid áttekintést érdemel Paul Celan magyarországi hatástörténete, melynek egészen máig ható eredménye, hogy viszonylag fiatalnak mondható kortárs magyar költők egyes versei még mindig mutatnak bizonyos Celan-hatásokat.

Paul Celan magyar recepciójának rövid áttekintése

Paul Celan Magyarországon már életében, az 1960-70-es években sem számított ismeretlen költőnek. Erről tanúskodnak azok az egészen korai tanulmányok, melyeket úgy gondolom, a szerző magyarországi hatástörténetének rövid ecsetelésekor mindenképpen érdemes megemlíteni.

Többek között Oravecz Imre⁷¹, a Celant maga is fordító költő volt az, aki már 1968-ban, a *Fadensonnen* kötetről recenziót írt magyar nyelvterületen. E recenzió szerint Celan költői valósága nem tapasztalati úton, pusztán filozófiailag ragadható meg. A költő versbeszédének effajta nyelvi tapasztalata nem más, mint egyfajta metanyelvről, a nyelvről és a költészetről

⁷¹ ORAVECZ Imre, *Celan versvilága*, Nagyvilág, 1970/2, 292.

való költészet – ily módon talán az sem volna merész feltételezés, hogy Celan nem csupán paradigmaticus költőként, de egyes versei mélysége, elméleti felvetései folytán akár jelentős líraelméleti, nyelvfilozófiai gondolkodóként is kezelhető. Oravecz arra is kitér, hogy bár Celan neve nem ismeretlen Magyarországon (ez még hangsúlyozottan 1968-ban volt így), de az átlag magyar nyelvű olvasó nem nagyon tud mit kezdeni a szerző költészetével, a versek bonyolultsága, nehezen érthetősége miatt, a Celan-befogadás reneszánsza pedig még várat magára. Mára minden bizonnyal, a szerző halála után mintegy negyven évvel valamivel jobb a helyzet, azonban az talán még mindig kijelenthető, hogy főleg elemzők, irodalomtörténészek ismerik Celan költészetét és foglalkoznak vele, de a hatalmas mennyiségű kommentáriródalom ellenére az átlag magyar versolvasó közönség (ha egyáltalán szabad ezt a szót használni) számára a XX. század egyik legnagyobb hatású európai költője még mindig jórészt ismeretlen, bonyolult és megfoghatatlan.

Komáromi Sándor⁷² volt az első szerző Magyarországon, aki részletesebben taglalta egy Oravecznél valamivel későbbi, 1976-os tanulmányában Celan költészetét és a róla akkoriban

⁷² KOMÁROMI Sándor, *Celan és a Celan-irodalom*, Helikon, 1976/2-3,393.

megjelent szakirodalmat. Mindössze hat évvel a szerző halála után már magyar nyelvű összefoglaló tanulmány született nem csupán lírájáról, hanem a róla szóló addig megjelent elemző szövegekről is – e tényről úgy gondolom, mindenképpen figyelemre méltó, ismerve a hetvenes évek magyar irodalmát és irodalomtörténet-írását. Komáromi szerint Celan költészetének kiindulópontja mindenképp a szervezett népirtások élményeinek látomásszerű drámaisága, az emberi élet szélsőségeinek tapasztalata, ugyanakkor Celan az a szerző, aki mintegy összegzi a szimbolista és az avantgárd hagyományt, áthidalva körülbelül száz év költészettörténetét – ez pedig megfelelni látszik azon elképzelésnek, mely szerint a celani líra egy specifikus alapélményből kiindulva, de annak általános jellegét is szem előtt tartva egyetemes, az egész emberiséggel kapcsolatban költői állításokat megfogalmazni tudó, újszerű költészetté emelkedik. Komáromi főleg német nyelven írott szakirodalmi munkák alapján elemzi a költő életművét és helyezi el Celant a kánonban, kiemelve az akkori magyarországi recepciótörténeti hiányosságokat, megemlítve, hogy Romániában ugyanakkor már 1976-ban, a szerző halála után mindössze hat évvel is igencsak jelentős Celan-recepció volt érzékelhető. Rámutat persze arra is, hogy mivel Paul Celan bukovinai születésű volt, tehát részben tulajdonképpen romániai költő is, hiába német

anyanyelve és zsidó származása, a román nemzet számára mégis jelentősebb szerzőnek tűnhet, mint Magyarország számára.

Egy 1966-os magyarul megjelent német irodalomtörténet⁷³ szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetít lírájában, és hiába a celani költészet hermetikussága, nehezen olvashatósága, az mégis a kor emberének élményvilágát fejezi ki, mely talán még a mai napig is aktuális. A világ zavarosnak és érthetetlennek bizonyul, miért is lenne hát elvárás, hogy a költészet első olvasásra érthető legyen? Tartalma, súlya, az általa közvetített érzés és élmény, ha a szó klasszikus értelmében nem is elsőre *érthető*, dekódolható, de ugyanakkor mindenképp *érezhető*.

Egy további tanulmány Lator Lászlónak⁷⁴, az első magyarul megjelent Celan-válogatáskötet fordítójának tollából való, immár 1980-ból. Úgy tűnik, Lator ambivalens módon viszonyul Celanhoz és a költő kánonban elfoglalt helyéhez, hiszen egyfelől jelentős költőnek aposztrofálja, másfelől viszont azt is élesen megjegyzi, hogy a szerző éppen olyan alkotó, aki az 1970-80-as években Európában elterjedt

⁷³ *Német irodalom a XX. Században*, szerk. VAJDA György Mihály, ford. KARDOS László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966, 416.

⁷⁴ LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás 1980/10, 94.

irodalomelméleti és nyelvészeti elméletek elképzeléseinek nagyon is megfelelt, ezért aztán elég gyorsan elnyerte megfelelő helyét a kortárs európai irodalom kánonában. Úgy tűnhet, Lator számára Celan költészetének elméleti jellege nem igazán soroltatik a szerző pozitív tulajdonságaihoz, s megjegyzi azt is, hogy Celan talán nem pusztán tehetségének és költői újításainak, hanem részben minden bizonnyal történelmi sorsának és az arra irányuló figyelemnek is köszönheti a neki tulajdonított irodalomtörténeti jelentőséget. Amennyiben rosszindulatúak akarunk lenni, ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Paul Celan úgymond „jó időben volt jó helyen”, egy megfelelő történelmi korszakban művelt olyan költészetet, amelyet az adott kor éppen kurrens elméleti irányzatai saját elképzeléseiknek megfelelően viszonylag könnyen a magukévá tettek és tudtak elemezni, ezáltal pedig mintegy legitimálni az irodalom tulajdonságairól akkoriban a fejüket az európai gondolkodásban felütő elképzeléseiket.

Danyi Magdolna⁷⁵ Celan szokatlan, a szerző költészettörténeti jelentőségéhez minden bizonnyal valamennyire hozzájáruló főnévi szóösszetételeit a

⁷⁵ DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

metafora halálának elképzelése ellenére metaforaként kezeli, és úgy gondolja, ezek a szóösszetételek a legújabb magyar líra versnyelvére is erős hatást gyakoroltak. Azon állítással, mely szerint a szerző jelentőségének egyik oka költői nyelvi újításai, azon belül is a szavak erejének tulajdonított kiemelt szerep, az új, egészen addig nem létező szavak, szóösszetételek nyilvánvalóan tekinthetők egy olyan a korábban létező elemekből táplálkozó, de megnyilvánulásaiban új költői nyelv építőköveinek, mely az ismert emberi nyelvek szemantikai korlátain túljutva olyan tartalmak közvetítésére lesznek alkalmasak, melyek addig kifejezhetetlennek bizonyultak. A rövid, hermetikus versszövegek mintha terjedelmüknél fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszák Mihályt megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János⁷⁶ is kísérletet tett. Szász tanulmánya főleg a két alkotó történelmi helyzetében talál rokonságot, sokkal kevésbé nyelvi magatartásformáikban, hiszen Radnóti legtöbb verse viszonylag könnyen dekódolható, korabeli magyar hagyományokat követő mű, míg

⁷⁶ SZÁSZ János, *Celan és Radnóti*, in uő, *A fennmaradás esélyei*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 242-250.

Celan kései lírájában már többé-kevésbé hermetikus költő. Szász is kiemeli, hogy Celan lírája az európai irodalom történetében sem a Holokauszt szempontjából, sem általában véve nem kerülhető meg, szintén alátámasztva azon elképzelést, hogy bár a celani költészet egyik alapélménye a Holokauszt, Celan maga mégsem csak a Holokauszt költője, sokkal inkább az egész emberiség elembertelendésének krónikása.

Ami a Magyarországon teljes könyvnyi elemzéseket illeti, az első magyar nyelvű Celan-könyv a fent említett Danyi Magdolna tollából való, habár a kötet maga Újvidéken, Jugoszláviában jelent meg. Az első ismertebb, Magyarországon publikált, könyvnyi Celan-elemzés azonban Bacsó Béla tollából való, 1996-ból⁷⁷. Bacsó rövid Celan-könyvecskéje tulajdonképpen tanulmánykötet, mely főként a hermeneutikai tradíció felől közelíti meg a költő munkásságát, habár foglalkozik vele a Holokauszt és a zsidó identitás szempontjából is, s főleg külföldi, német nyelven megjelent szakirodalmakra hivatkozik. A kötet alapvetései megítélésem szerint inkább esztétikai, mint irodalomtudományi alapokon nyugszanak, lévén a szerző maga is esztéta.

⁷⁷ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs., Jelenkor, 1996.

A második jelentősebb Celan-monográfia 2003-ban jelent meg, Kiss Noémi⁷⁸ irodalomtörténész doktori disszertációjának könyvalakjában. Kiss Noémi főként a helyek, földrajzi nevek előfordulásával foglalkozik Celan költészetében, illetve bőven összefoglalja a költő magyarországi recepcióját és fordítástörténetét, rámutatva a német és a magyar irodalmi hagyomány közötti eltérésekre, a befogadás nyelvi különbségeire, valamint Celan és bizonyos magyar költők esetleges közös szellemi kötődéseire.

A harmadik, nemrégiben megjelent Celan-könyv Bartók Imre⁷⁹, egy fiatal esztéta munkája. Bartók kötete tulajdonképp tíz, különböző tematikájú tanulmányból összeállított gyűjtemény, melyben a szerző foglalkozik Celan nyelvszemléletével, költészetének teológiai vonatkozásaival, a tanúsítás, az (alvilágba való) alászállás, a szó, illetve a tanulás motívumaival, stb. Megítélésem szerint sok, egymástól eltérő szempontból elemzi Celan bizonyos verseit, ugyanakkor a kötet tanulmányai figyelemre méltó módon mégis egységes egészzé rendeződnek össze. Bartók szintén a hermeneutikai tradíció felől olvassa

⁷⁸ KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

⁷⁹ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

Celant, főként szövegközeleli olvasatokra, és csak másodsorban a szakirodalomra támaszkodva.

A magyar Celan-recepció nem elméleti, de szépirodalmi megnyilvánulása volt Lator László 1980-ban megjelent fordításkötete⁸⁰, mely az első publikált, válogatott Celan-verseket tartalmazó gyűjtemény volt a Celan magyar befogadástörténetében. Lator fordításai a klasszikus, Nyugatos-Újholdas hagyományokat követve viszonylag szövegűen, ugyanakkor versszerűen és a magyar irodalmi hagyományokba illeszkedő módon szólaltatták meg Celan költészetét, épp ezért talán mai napig ez a kötet magyarul a legjobb Celan-válogatás. Ezt jóval később, 1996-ban követte Marno János sokat vitatott fordításkötete⁸¹, melyben a fordítások töredékessége, olvasásidegensége, ugyanakkor nem egyszer átköltés, adaptáció jellege, az eredeti szövegektől való kisebb-nagyobb eltérések kiváltották a kritikusok a rosszallását, habár a kötet elismerő bírálatokat is kapott, lévén sokak szerint Celan költészete, főként kései, hermetikus lírája maga is töredékes, nehezen érthető és olvasásidegen, a

⁸⁰ Paul CELAN, *Halálfüge*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

⁸¹ Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

fordítások pedig csak ezt a hatást voltak hivatottak magyar nyelven is tükrözni.

A fentebb ismertetett recepciótörténeti tények persze korántsem merítik ki teljesen a magyarországi Celan-recepciót, pusztán rávilágítanak arra, hogy egy irodalomtörténeti szempontból viszonylag rövid időintervallumon belül egy külföldi szerző viszonylag sok elemzés és műfordítás tárgyát képezte, egyúttal erős hatástörténetet is kiváltva a magyar költészetben. A következőkben ezen hatástörténet rövid vizsgálatára teszek kísérletet, mégpedig a kortárs magyar középnyemzedék három költője verseinek rövid komparatív vizsgálatán keresztül.

Paul Celan lehetséges hatása G. István László költészetére

G. István Lászlót, eredeti nevén Géher István Lászlót, a kortárs magyar középnyemzedék egyik reprezentatív alakját, talán joggal nevezhetjük a hermetizmus egyik eminens magyarországi képviselőjének, pontosabban inkább e tradíció folytatójának. G. István Lászlóról köztudomású, hogy líráját elsősorban a rövid, toposzokra építkező, több jelentésréteget magukban foglaló versek jellemzik – ebből kifolyólag hosszabb terjedelmű verseket meglehetősen ritkán közöl, a költészetet pedig megítélésem szerint privatív, önmagába zárkózó művészeti formaként kezeli, mely

nem explicit módon közöl valamit, sokkal inkább csupán sejtet valami felettes üzenetet a befogadóval.

G. István hermetizmusára talán például szolgálhatnak az alábbi, mindössze néhány sor terjedelmű, cím nélküli, enigmatikus költemények, melyek mind 2001-ben kerültek publikálásra:

Más lélegzetből más halálba
senki el nem találna –
félig mással, félig magában
világra várna más világban.⁸²

Amit látok, belefér a szemedbe,
úgy nyitod ki, mintha súlya se lenne,
mint az első halott körül a pára –
mielőtt új arcba visszatalálna.⁸³

Lehunyt szem előtt korom a világ –
befeleg pernye.
Kint összeállhat a tűz után,
amit elfelejt, bent menekül,

⁸² G. ISTVÁN László, *Napfoltok*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2001, 86.

⁸³ G. ISTVÁN László, i. m. 97.

nehogy visszanyerje.⁸⁴

A fent idézett verseknek közös vonása, hogy első olvasásra vajmi kevésbé referálnak a szövegen kívüli valóságra – sokkal inkább megteremtik saját belső, textuális valóságukat, az idő dimenziója mintha eltűnne belőlük, csupán jelen idejű igealakok fordulnak bennük elő. A második versben megszólítás is történik: *Amit látok, belefér a szemedbe...* – a lírai beszélő valakinek a szeméről beszél, azonban az én és a te viszonya teljességgel tisztázatlan. Ezen vonásában a második költemény sokban hasonlít Celan kései, hermetikus költészetére is, hiszen verseiben, amennyiben megszólítottal találkozunk, ezen megszólított személyének tisztázása szinte lehetetlen feladat. A megszólítás ugyanúgy lehet önmegszólítás, mint egy valóban létező, vagy csupán a költői valóságban létező, absztrakt személy megszólítása is.⁸⁵

⁸⁴ G. ISTVÁN László, i. m. 99.

⁸⁵ Celan költészetének kapcsán Hans-Georg Gadamer foglalkozott az én-te névmások lehetséges referenciáival. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993. Az én és a te referenciái az esetek többségében Celannál sem tisztázhatóak – G. István bizonyos verseiben hasonló, szabadon lebegő én és te névmásokkal találkozhatunk. Ebben rokon

Hasonló vonás továbbá Celan és G. István hermetikus költészetének fenti darabjai között a motívumok azonossága – a fenti három G. István-versben megtalálhatóak a *lélegzet, szem, arc, korom, tűz* motívumok, melyek számos helyen a Celan-líra kulcsmotívumaiként is előfordulnak. A *lélegzetvétel* példának okáért Celan egyik olyan motívuma, melyet tulajdonképpen az egész költészet metaforájaként gondolt el.⁸⁶ Többek között Celan egyik viszonylag kései kötetének is *Atemwende – Lélegzetváltás* a címe, illetve egy először önállóan, később pedig az *Atemwende* kötetben is publikált ciklus az *Atemkristall – Lélegzetkristály* címet viseli.

A harmadik, *Lehunyt szem előtt korom a világ...* kezdetű G. István-versben a *korom, pernye, elégés* motívuma, a világ égési folyamatként való metaforizálása megítélésem szerint teljes mértékben rokonítható Celan költészetével, hiszen köztudomású, hogy a második világháborút túlélő zsidó költő lírájában számtalan helyen felbukkannak a lágerekben meghalt, elégetett emberek képei, a *világégés* nyomasztó metaforái. Habár G. István és Celan a zsidó identitást

vonást vélek felfedezni Celan költészetével, s nem zárható ki, hogy esetleges hatástörténeti folyamat is közrejátszik e hasonlóságban.

⁸⁶ A lélegzet motívumáról Celan költészetében bővebben lásd: BACSÓ Béla, i. m.

tekintve nyilvánvalóan nem vizsgálhatóak egy hagyományon belül, hiszen bizonyos kulturális és temporális távolságban állnak egymástól, költészetükben, mint azt a fenti vers mutatja, mégis megjelenik ugyanaz a nyomasztó, súlyos metafora, mely a világot égő / elpusztuló állapotában láttatja. Talán a fenti verssel valamennyire párhuzamba állítható az alább idézett, viszonylag közismert Celan-vers, mely lényegében szintén a világ – legalábbis eszmei értelemben vett – pusztulásának költői víziója:

MIT	ERDWÄRTS	FÖLD FELÉ ÉNEKELT
GESUNGENEN		ÁRBOCOKKAL
MASTEN		siklanak a mennyboltronsok.
fahren	de	
Himmelwracks		Fogaddal kapaszkodsz
		ebbe a fa-dalba.
In dieses Holzlied		
beißt du dich fest mit		Magad vagy a dalnak
den Zähnen.		ellenálló / dalkemény
		árbocszalag. ⁸⁷
Du bist der liedfeste		
Wimpel.		

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

Ami a második idézett G. István versben előforduló *arc* motívumot illeti, megítélésem szerint az *új arca való visszatalálás*, azaz nyilvánvalóan a lélek más testbe költözésének költői képe szintén rokonítható egy kései Celan-verssel, melyben a költői beszélő által megszólított személy *kései arcáról* esik szó:

VOR DEIN SPÄTES

GESICHT,

allein-

gängerisch zwischen

auch mich verwandelnden

Nächten,

kam etwas zu stehen,

das schon einmal bei uns

war, un-

berührt von Gedanken.

KÉSEI ARCOD ELŐTT

egyedül

járva az engem is

átváltoztató éjek közt,

valami eljött és megállt,

ami egykor már nálunk

volt, nem

érintették gondolatok.⁸⁸

A *valami*, melyet *nem érintettek gondolatok*, s mely a megszólított *kései arca előtt* megjelent, a G. István-vershez hasonlóan valamiféle absztrakt, transzcendens létező – talán egy érzés, talán egy valahonnét

⁸⁸ A verset Schein Gábor fordításában közöltem. Eredetileg lásd: Múlt és Jövő, 2001/1.

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

visszatérő lélek, azonban mind az *arc* motívuma, mind pedig a megjelenő, meg nem nevezett entitás alapján hasonlóság mutatható ki a két vers, a két költői világ között.

További, általános közös vonása lehet G. István László és Paul Celan lírájának, hogy a versek az esetek többségében korántsem idillversek. Elég talán, ha egy pillantást vetünk a fentebb idézett rövid, magukba zárkózó, tömör Celan- és G. István-versekre – s ez, úgy gondolom, akár általánosságban is elmondható a két szerző költészetéről –, mintha a költemények az emberi lélek, a versekben megszólaló költői szubjektum legmélyebb mélységeit nyitnák meg, feltárva a lírai beszélő minden szorongását, félelmét, titkolt érzését. Mind a celani, mind a G. István-i líra bizarr, világvégi tájakra vezeti olvasóját, ahol az ember misztikus, szándékoltan homályos verseken, ősképeken és látszólag egyszerű szavakon keresztül mintegy önmagával szembesül. A két költő enigmatikus verseiket valamiféle kommunikációnak szánja a mindenkori befogadó felé – e kommunikáció azonban nem didaktikus, explicit módon valósul meg. A rövid versszövegek majdnem akkora aktivitásra készítetik a befogadót, mint magát a költői beszélőt. A vers pusztán irányt mutat, ám lényegét tekintve elrejtőzik, s önnön megfejtését a befogadóra, a mindenkori befogadóra bízta. Talán éppen ez az a

vonás, ami G. István László és Paul Celan költészetét közel hozza egymáshoz.

Szót ejtve a hasonlóságokról persze megemlíthetünk számos különbséget is a két szerző költészete között. Míg Paul Celan – különös tekintettel kései, rövid terjedelmű, olykor szinte értelmezhetetlen verseire – lírája főként kötött formákat nélkülöző, ugyanakkor a hagyományos német grammatika szerkesztési szabályait sok esetben szándékosan felrúgó, szikár prózaversekből áll, addig G. István László Emily Dickinson lírájából és bizonyos angolszász irodalmi hagyományokból nyíltan merítő, kötött formákat kedvelő, sok esetben dalszerű költészetet művel. Az idézett, mindössze három rövid G. István-vers is mind kötött formában íródott, magukat szigorú metrikai szabályokhoz tartó, ritmikus, dalszerű költemények, szemben Celan szikár, rímtelen, a formai kötöttségeket legtöbb esetben levetkőző kései költészetével.

További szembetűnő különbség lehet a két szerző között, hogy amíg Paul Celan verseiben előszeretettel használ szokatlan szóösszetételeket, neologizmusokat, hogy a szövegek költői hatásfokát és lehetséges asszociációs horizontját a lehető legjobban megnövelje, addig G. István az esetek többségében megmarad a hagyományos, összetételt, szokatlan grammatikai viszonyokat nélkülöző szavaknál,

szókapcsolatoknál, illetve a tradicionális költői ősképeknél. Celan emellett némely esetben sokkal több intertextuális és / vagy interkulturális utalással tölti meg verseit, mint G. István László, ily módon egyes költeményei sokkal nehezebben dekódolhatóak, mint a magyar szerző hasonló paradigmába illeszkedő rövid, hermetikus szövegei.

Hasonlóságok Jász Attila és Paul Celan költészetében

Megítélésem szerint a kortárs magyar középnemzedék másik illusztris képviselője, Jász Attila szintén rokonítható a hermetizmus poétikájával, ezáltal pedig többek között Paul Celan költészetével, habár ezen állítás megítélésem szerint főleg fiatalkori verseire lehet igaz.

A jelen keretek között csupán egyetlen, három szakaszból álló, korai Jász Attila-verset kívánok idézni, melyről úgy gondolom, egyrészt a szerző korai pályaszakaszának reprezentatív darabja, másrészt pedig sok szempontból rokonítható Celan poétikai elképzeléseivel, akár G. István László esetében, még a hatástörténet szintjén is.

Lázadó hagyományok

1

Egy macska szemén át nézni a világot.
Őrült táj, mint egy nő szeszélyes és változékony
arca. Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre
bízva itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák
és teljesen egyértelmű üzenetek? Ahogy Orpheusz
mítosza köddé vált. Érinthetetlen

2

Ha akarom, tudok úgy beszélni, hogy szavaimat
mindenki megértse. Ha akarom nem. De a csendben
újak nőnek verstestekké – olvashatóan.

3

Kiáltások rakódnak szavaimra. A szél közelhozza
az ég kékjét, amennyire csak lehet. Madarak röpte
arcunkon. Lovak szívdobbanása és egy kutya figyelme.
Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek
megszámozva
a hónapok. „**Minek nevezzelek?**”⁸⁹

Jász Attila fenti, első kötetéből való korai verse
megítélésem szerint olvasható egyfajta költői
programként, hasonlóan Paul Celan *Sprachgitter* –
Nyelvrács című verséhez, melyben kettős

⁸⁹ JÁSZ Attila, *Daidaloszi napló*, Budapest, Tevan Kiadó, 1992, 40.

nyelvszemléletét fejt ki – a celani költészet egyfelől le akarja rombolni a természetes nyelv korlátait, hagyományos szerkesztési elveit, másfelől igyekszik egy olyan új költői nyelvet létrehozni, mely a korábbinál mélyebb tartalmakat képes szabatosabban kifejezni. Jász fenti versében mintha szintén felvetülne a nyelvi válság és a nyelv, az írás kifejezőképességének megkérdőjelezése – *Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre bízva itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák és teljesen egyértelmű üzenetek?* Amennyiben itt-létünket (nyilvánvalóan a *Dasein* heideggeri fogalma is eszünkbe juthat, Celanról pedig tudnivaló, hogy ismerte és sokra tartotta Heidegger második világháború utáni filozófiai értekezéseit) jelekre bízuk, úgy nem lehetünk bizonyosak semmi felől, affelől pedig főleg nem, hogy e jelek bármit képesek kifejezni. A jelek Celan költészetének is egyik fő nyelv- és költészetfilozófiai vonulatát alkotják, melyek kifejezőképességéhez egész életművében folyamatos kétkedéssel viszonyult. Erre példa lehet az alábbi Celan-versrészlet a *Schliere* – *Szálka* című költeményből:

„ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,
vom Sand (oder Eis?) einer Fremden
Zeit für ein fremderes Immer
Belebt und als stumm
Vibrirender Mitlaut gestimmt

„Sötétben átvitt jegy
egy idegen idő homokjától (vagy jegétől?)
egy idegenebb mindigért
megélt és néma
vibráló mássalhangzóként.”⁹⁰

A jelet / jegyet e szöveg szerint tehát a sötétségen vitték keresztül, idegen időből származott, s csupán egy még idegenebb időért áll – azaz minden jel *idegen*, tehát referenciáiban, amennyiben vannak egyáltalán, soha nem lehetünk biztosak. Jász Attila verse ugyancsak *hiányjelekre* és *jelekre* bízva a pillanatnyi emberi létezést – e jelek azonban talán nem mutatnak meg semmit a befogadónak, hiszen a *teljesen egyértelmű üzenetek* szókapcsolat után kérdőjel áll, a költői beszélő tehát megkérdőjelezi a létezésüket. Még Orpheusz, az első költő mítosza is *köddé vált*, s hogy tulajdonképpen mi is az, ami voltaképp *érinthetetlen*, szintén nem derül ki, hiszen a szó magában, központozás nélkül, csonkán áll a vers első szakaszának végén, mely

⁹⁰ Bartók Imre fordításaA fordítást és a hozzá kapcsolódó rövid elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m. 103-104.

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

szakasz központosítás hiányában maga is befejezetlen marad.

Orpheusz mítosza kapcsán azonban érdemesnek tartom, hogy kitérjünk Celan költészetének egy másik jellemvonására, melyen keresztül úgy tűnhet, talán ismételten csak dialógust folytat Jász Attila fentebb idézett versével. Még ha Orpheusz mítosza *köddé is vált*, akkor is tudjuk, nem felejtettük el, ki is volt Orpheusz, az antik görög mitológia első költője. Talán érdemes idézni egy viszonylag ismert Celan-verset az *Atemkristall* című ciklusból, mely minden bizonnyal szintén az Orpheusz-mítoszra való rájátszás:

IM	KÍGYÓFOGATBAN /
SCHLANGENWAGEN,	KÍGYÓZÓ VAGONBAN,
an	a fehér ciprus mellett (elhaladva),
der weissen Zypresse	árvízen
vorbei,	vittek át.
durch die Flut	
fuhren sie dich.	Ám benned
	születésed óta
Doch in dir, von	a másik forrás habzott,
Geburt,	az emlékezet
schäumte die andere	fekete (fény)sugarán
Quelle,	kapaszkodtál a nap felé. ⁹¹

⁹¹ A verset saját fordításban közlöm (K. B.).

am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

A *kégyőző vagonhoz* fűződő esetleges asszociációkat talán felesleges taglalni, a *fehér ciprusok* és a *másik forrás* azonban nyilvánvalóan rájátszanak az Orfueusz-mítosz egy középkori német feldolgozására, melyet Celan minden bizonnyal jól ismert.⁹² A *másik forrás* feltehetőleg nem más, mint Mnemoszüné, az emlékezet forrása – a múltat tehát semmiképp sem lehet elfeledni, nem csupán a közelebbi, de a távolabbi, mitikus múltat sem. Celan verse Jász Attilához hasonlóan megidézi az antik hagyományt és az alvilágba való alászállás motívumát – Orpheusz mítosza tehát talán mégsem *vált köddé*, miként azt Jász versében olvashatjuk, csupán átértékelődött, újraíródott, de intertextuális formában mégiscsak megidézésre kerül mindkét költeményben.

A vers második szakaszában, mely szerint a költészet, *ha akarja, tud érthetően beszélni, ha akarja, nem így cselekszik*, Jász lényegében Paul Celan költészetszemléletéhez hasonló ars poeticát fogalmaz

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

⁹² BARTÓK Imre, i. m. 160-162.

meg. A szavak *csendben nőnek verstestekké* – a verset, a nyelvi műalkotást voltaképpen a csend szüli, a költemények terjedelmüket és rejtjelességüket tekintve pedig a hallgatás felé tendálnak, akár csak Celan kései költészetének terjedelmi szempontból sokszor alig létező, hermetikus szövegei. Mai, posztmodern korunk költészete semmiképp sem lehet didaktikus és explicit, sokkal inkább áttételes és rejtjeles. Az üzenet dekódolása az esetek többségében itt is az olvasóra vár, s nem a költő és a vers találja azt könnyen befogadható módon az olvasó elé. A *verstestek* önálló létezők, melyek saját valóságukban önálló életet élnek, e vers-valóságok pedig a saját törvényszerűségeik alapján teremődnek meg.

Jász Attila idézett költeményének harmadik, záró szakaszában *kiáltások rakódnak* a költő szavaira. Ez talán nem egyebet jelent, mint hogy a kimondott szó önmagában is képes kiáltássá válni, már a kimondás ténye által *teremt*, a kimondás után pedig mintegy önálló életet él, tehát nem tartozik többé szorosan az őt kimondó szerzői szubjektumhoz. Celan lényegében hasonlóan gondolta el a költői szó sorsát – verseit Oszip Mandelstam metaforája nyomán köztudottan afféle palackpostának szánta. A költői szó kimondása által új valóságot teremt, s a kimondás után e valóság önálló, lélegző entitás, mely többé nem egylényegű a szerzői szubjektummal. A pusztá szóra *kiáltások*

rakódnak, s e kiáltásokat meghallani vagy meg-nem-hallani immár a befogadó, nem pedig az alkotó dolga. *A szél közelebb hozza az ég kékjét, amennyire csak lehet* – a költészet által tehát közelebbivé, elérhetőbbé válik a transzcendens, melyet a költői szó kifejezni kíván, hacsak nem maga a költői szó bír azon képességgel, hogy maga váljon a transzcendenssé⁹³, olyan entitássá, mely az emberen túl van, s amelyre nem érvényesek a valóság ember által érzékelhető tartományának törvényei. *Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek megszámozva a hónapok.* – az idő dimenziója tehát kiiktatódik a költészet saját valóságából, a napok és hónapok megnevezése teljességgel feleslegessé válik. A celani poétikához hasonló módon Jász Attila verse is az örökkévalóság / transzcendens felé tendálva igyekszik megszabadulni minden olyan korláttól, mely a mindennapok világában fogva tartja az embert és az emberi nyelvet. Jász verse egy Petőfi-idézettel zárul: *Minek nevezzelek?* A költői beszéd tehát nem kevesebbet akar, mint az addig megnevezhetetlen fogalmakat, jelentéstartamokat a nevükön nevezni. Köztudomású, hogy Celant szintén foglalkoztatta a névadás, a dolgok megnevezhetőségének, illetve megnevezhetetlenségének problémája. A költő dolga, s ebben talán Jász és Celan mint költői rokonok, részint

⁹³ BACSÓ Béla, i. m. 88-89.

azonos hagyományokból építkező alkotók egyetérteni látszanak egymással, hogy szavakba öntse azon jelenségeket, melyeket az emberi nyelv korábban nem volt képes a puszta szavak által megnevezni. A költői nyelvnek mindenképp *meg kell neveznie* a néven nevezhetetlen entitásokat, azonban nyitott kérdés marad a probléma: mégis miként tegye ezt meg?

A hasonlóságok mellett persze Jász Attila és Paul Celan költészetének, költői világainak összehasonlításakor is releváns különbségekbe botolhatunk. Megítélésem szerint Jász Attila mindenekelőtt sokkal egyszerűbben, a köznapi beszédhez közelebb álló beszédmódon keresztül fogalmazza meg költői mondanivalóját, hasonlóan a Celannal sokszor rokonított Pilinszkyhez. Celan ezzel szemben az élő nyelvtől sokkal radikálisabban elrugaszkodik és elhatárolódik, életre hívva egy olyan költői nyelvet, mely még talán a német nyelvű, a celani szövegeket anyanyelvükön értő olvasóknak is szokatlan, bizonyos esetekben pedig egyenesen érthetetlen, olvasásidegen lehet. G. István Lászlóhoz hasonlóan Jász Attila sem alkalmaz túl gyakran olyan szokatlan szóösszetételeket és többértelmű grammatikai kapcsolatokat, melyek a celani költészetnek ellenben mintegy a védjegyévé váltak. G. István lírájával ellentétben Celan és Jász költészetének vizsgálatánál szembetűnő hasonlóság azonban, hogy

miként Celan sem alkalmaz túl gyakran kötött formákat, metrikai elemeket, úgy Jász is főként minden formai-metrikai kötöttséget nélkülöző, szikár, olykor pedig hermetikus, nehezen dekódolható, magukba zárt prózaversekben nyilvánul meg, illetve Celanhoz hasonlóan számos helyen használ intertextuális utalásokat, például az egyetlen tőle idézett vers esetében is rájátszik mind az antik Orpheusz-mítoszra, mind pedig Petőfire. Ebből kifolyólag a Jász-líra talán jobban rokonítható Celan költészetével és költői elképzeléseivel, mint G. István László ugyancsak hermetikus, ám tradicionálisabb, kötött formákat előszeretettel alkalmazó lírája, G. István költészetében ugyanakkor talán mégis több a Celannal közös motívum, mint Jász Attila verseiben.

Schein Gábor és Paul Celan költészetének hasonlóságai

Schein Gábor, a kortárs magyar költői középnemzedék kiemelkedő alkotója, nem mellékesen megbecsült irodalomtudós lírája Celan magyarországi hatástörténetének szempontjából talán azért is lehet kifejezetten érdekes, mert a fentebb vizsgált két költővel ellentétben maga Schein mind elemzőként, mind műfordítóként aktívan hozzájárult a magyarországi Celan-recepció gyarapodásához. A

Celan-recepcióhoz való aktív hozzájárulásából kifolyólag Schein költészetében minden bizonnyal erős Celan-hatás mutatható ki – ennek vizsgálatára mindössze egyetlen, véleményem szerint azonban mindenképp reprezentatív költeményt kívánok idézni:

(kalmárút)

Egyik színről a másikra lép. Görbe penge
a lenti nap. Körbe-körbe egy árnyéktevén
baktat vakon az ív alatt,

mintha hullhatna még homok és kő,
törhetne a tükörsivatag, és indulhatna
Damaszkusz felé a holtan fölkerekedő,

hogy adja, vehesse a színeket, de nem tud
lehunyni a kard, baktat körbe az árnyéktevén –
zöld, piros, sárga, kék. ⁹⁴

A fenti vers dekódolása, interpretációja nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, ebből kifolyólag talán állítható, hogy a vers a Celan kései költészetéhez hasonlóan hermetikus, azaz az olvasás, a befogadás, az értelmezés elől elzárkózó, tömör, a lényegre

⁹⁴ SCHEIN Gábor, *Üvegbal*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 5.

szorítkozó, a befogadónak pusztán irányt mutató, de explicit üzenetet nem közlő költemény. A vers egyes szám harmadik személyű költői alanyának kiléte nem igazán körülhatárolható, ily módon hasonlóknak tűnik Celan én és te névmásainak sokat elemzett, szinte meghatározhatatlan referenciáihoz.

A költeményben továbbá három szokatlan szóösszetétel is megjelenik – *kalmárút, árnyékteve, tükrösivatag*, mely összetételek úgy gondolom, valamennyire tükrözhetik akár a Celan-hatást is, habár a költői neologizmusok bevezetése nyilvánvalóan nem pusztán Celan költészetének kizárólagos jellegzetessége.

További hasonlóság lehet Celan költészete és Schein versei között, hogy a fent idézett költemény Damaszkuszt, a közel-kelet egyik emblemátikus helyszínét említi, s az egész vers helyszínévé a sivatag válik – valahol a közel-keleten, talán éppen bibliai tájon, mely által akarva-akaratlanul megidéződik a zsidó-keresztény hagyomány, melyet Celan ugyancsak igen gyakran idéz meg verseiben. A sivatagi tájakat, bibliai helyszíneket megidéző versek közül talán érdemes Celan alábbi rövid költeményét idézni:

DIE GLUT

zählte uns zusammen,

A HŐSÉG

összead minket

im Eselschrei vor
Absoloms Grab, auch
hier,

szamárbőgés közepette
Absalom sírjánál, még itt
is,

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufts?

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

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

A legközelebbi kapunál
nem táruul fel semmi,
magadon keresztül,
nyitott, tmagamhoz
emellek.⁹⁵

A fenti vers három konkrét bibliai helyszínt is megemlít – *Absalom sírját*, a *Gecsemáné kert*ét és az *utolsó kaput*, melyekről tudható, hogy Jeruzsálemben találhatóak, a mai Izrael állam területén. Ebből kifolyólag több szempontból is párhuzamba állítható Schein Gábor idézett költeményével, hiszen mindkét mű sivatagi, bibliai tájra helyezi költői színhelyét, mindkettő enigmatikus, a bennük megjelenő alanyok referenciái tisztázatlanok és tisztázhatatlanok,

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

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

ugyanakkor mindkét szöveg explicit módon utal a bibliai hagyományra és a zsidó-keresztény kultúrkörre. Schein verse emellett még három olyan költői szóalkotást is tartalmaz, mely egyébként Celan költészetére halmozottan jellemző, habár a fent idézett és a Schein-szöveggel párhuzamba állított Celan-vers épp nem tartalmaz ilyen szokatlan költői szóösszetételt.

További hasonlóságok mutathatóak Schein és Celan költészete között a fentebb idézett Schein-vers motívumainak vizsgálatakor. A *homok* és a *kő* Celan lírájában gyakran előforduló szavak, csak úgy, mint Schein egyik összetételének, az *árnyéktevének* előtagja, az *árnyék*. Schein *árnyéktevéje* Celan árnyékot tartalmazó összetételeihez hasonlóan minden bizonnyal arra utal, hogy az említett teve nem valóságos, csupán látszólagos létező, mely nem más, mint árnyék, szemfényvesztés – Celan egyes verseinek összetételei között többek között szerepelnek például a *Wortschatten* – *szóárny*, *Herzschatten* – *szívárny*, *Ringschatten* – *gyűrűárny* szavak, mely összetételekben az árnyék szinte mindenesetben a hozzá társított létező látszatvoltára, árny jellegére utal. Az *árnyéktevének* pusztán a körvonalait láthatjuk, ám mivel pusztán egy valódi teve látszata, kétdimenziós lenyomata, nem valóságos létező, teljes fizikális valójában nem észlelhető, tapintható. Talán mind Celan, mind Schein

arra utal e szavakon keresztül, hogy a világ nem más, mint szimulakrumok, látszatentitások tömkelege, a költészet feladata pedig az lenne, hogy a tapasztalható világ látszatlétezőin túllépve megmutassa azt, ami valójában lényeges, az érzékelhető tartományon túli metafizikus valóságot. Schein költeményének meghatározatlan alanya is körbe-körbe jár egy *árnyéktevén* a sivatagban, ahol a nap sosem megy le, s e meghatározatlan alany ráadásul kufárkodik a színekkel – ám mindez pusztán szemfényvesztés, látszatlétezés, mely egyúttal körkörös, ciklikus folyamat is, kitörni belőle tehát szinte lehetetlen, mindenesetre semmiképp sem könnyű feladat. Az *árnyékteve* csak akkor lehet valódi létező, nem pusztán önmaga árnyéka, amennyiben a költői beszéd képes lesz a világ mögötti világot, a valóság mögötti valóságot megláttatni, de legalább sejtetni azt. Úgy vélem, Celan és Schein költészetének egyik lényegi és rokonítható vonása, hogy mindkét költő túl akar lépni a referenciális valóság korlátain, olyan tartományokat megnyitva a költészet által, mely tartományokat a mindennapok természetes nyelve sosem érhet el. A költészet az a beszédmód, mely kívül helyezi magát mindenben, s amennyiben ez lehetséges, új horizontokat, új jelentéstartamokat kíván elérni és szavakba önteni, folyamatosan tendálva a mindennapok materializálódó valósága által immár

szinte teljesen elfelejtett transzcendens felé. Erre szolgálnak mind Schein, mind Celan költészetében a költői neologizmusok, a különböző nagy kultúrákra való visszautalások és a más szerzők életművével dialógust teremtő intertextuális utalások. A befogadó előtt nyitva áll a transzcendensbe vezető ajtó – pusztán rajta múlik, hogy be kíván-e rajta lépni, használja-e ama bizonyos ajtót.

A hasonló lényegi vonások mellett persze mindenképpen szót érdemelnek Celan és Schein lírájának bizonyos különbségei is. Először is, amíg Schein, habár hermetikus költő és a metafizikus valóság megragadásának lehetősége foglalkoztatja, illetve néhol alkalmaz Celanhoz hasonló, talán hatástörténeti folyamatból származó szokatlan költői szóösszetételeket, a versbeszéd szintjén legtöbbször mégis megmarad a hagyományos beszéd szabályos grammatikai keretei között, ellentétben Celan költői nyelvének radikális szerkesztési szabálytalanságaival és a hagyományos grammatikai kategóriák szándékolt, módszeres összezúzásával. Habár mindkét alkotó tudatosan alkalmazza a különböző hagyományokra való utalásokat, Schein mintha konvencionálisabban illeszkedne bizonyos, főként magyar irodalmi tradíciókba, míg Celan, jóllehet többféle hagyományt ötvöz és felhasznál verseiben, de ugyancsak radikálisan elhatárolódik attól, hogy valamilyen konkrét irodalmi

tradícióba, skatulyába illesszék, mint afféle konvencionális költőt. Végezetül, míg Schein Gábor egyes verseinek költői atmoszférája inkább sejtelmesnek, de ugyanakkor nyugodtnak, kevésbé borzalmasnak nevezhető, addig Celan kései költészetének szinte minden darabjában ott lappangana valami kimondatlan borzalom, ami a versek világát nyomasztóvá, szinte fojtogatóvá teszi.

Összegző megjegyzések

A fent vizsgált három költő és Paul Celan egyes verseinek csupán rövid, felszínes vizsgálata alapján is úgy vélem, Celan magyarországi irodalomszemléletre, valamint a magyar lírára gyakorolt hatása nyilvánvaló és kézzelfogható, sőt, egészen máig, kortárs költészetünk középnemzedékének tagjaiig elér. G. István László, Jász Attila és Schein Gábor vizsgálhatóak Celannal egy irodalmi hagyományon belül, hiszen mindnyájan a hermetikus költészetet képviselőinek tekinthetők abban az értelemben, hogy lírájukra jellemző a szikár, a referencialitást olykor nélkülöző, többféle értelmezést megengedő, önreflexív beszédmód. Többek között maga Schein Gábor⁹⁶ az,

⁹⁶ SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatúra, 1995/2., 192-203.

aki irodalomtörténészként a hermetizmust úgy határozza meg, mint olyan poétikát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen, annak saját vonatkoztatási rendszereket, saját szabályszerűségeket magában foglaló világán belül mennek végbe. Ebben véleményem szerint mindhárom alkotó hasonlóságot mutat Celannal, hiszen némely helyen nehezen értelmezhető szövegeik elsősorban önmagukra reflektálnak és referálnak, megteremtve saját lírai valóságukat.

A három alkotó közül, habár mindhárman mutatnak bizonyos rokon vonásokat és a celani költészettel kapcsolatba hozható hatástörténeti jellegzetességeket, úgy gondolom, G. István László az, aki formaszerepet, verseinek dalszerűsége miatt a legtávolabb áll Celantól, habár a két szerző költészetében sok a közös motívum. Jász Attila sok közös vonást mutat Celannal mind lírai beszédmódját, mind verseiből kiolvasható költői elképzeléseit tekintve, azonban talán mégiscsak Schein Gábor az, aki talán a magyar Celan-recepció alakításában betöltött aktív szerepéből kifolyólag a legközelebb áll a celani poétikához, többek között a zsidó-keresztény kultúrkörre való gyakori utalások, bizonyos szövegeinek intertextuális vonásai és alapjában véve

hasonló, hermetikus és a transzcendenst szavakba önteni kívánó költői attitűdje miatt. Celan költői világa azonban még ezen hasonlóságok ellenére is sokkal nyomasztóbb, baljósabb, sejtelmesebb, mint a fent vizsgált három, bizonyos Celan-hatásokat mutató költő – annak oka pedig, hogy a három magyar költő lírájából hiányoznak e borzalmas mélységek, ugyanakkor Celannál halmozottan jelen vannak, megítélésem szerint egyértelműen a Paul Celan által személyes élményként megélt második világháborúban és Holokausztban keresendő. Mint azt a három vizsgált alkotó lírája alátámasztani látszik, a celani költészet nem teljes egészében folytathatatlan hagyomány. Figyelembe kell vennünk azonban bizonyos történelmi és nyelvi különbségeket, amelyek alapján nyilván senki sem tekinthető közvetlenül, egy az egyben Paul Celan magyar, vagy akármilyen más nyelven megszólaló utódjának, mint ahogyan az az irodalom történetében, amennyiben azt többé-kevébé lineáris narratívaként gondoljuk el, általában lenni szokott. Egyes alkotók, s véleményem szerint Paul Celan is ilyen, képesek irodalmi hagyományt teremteni – e hagyomány követése azonban nem a celani poétika szolgai módon történő lemásolását jelenti, hanem csupán bizonyos jellemvonások, beszédmódok, motívumok szándékolt vagy önkéntelen átvételét. Egy valamilyen hagyományhoz sorolható líra mögött

azonban a hagyomány ismertetőjegyein túl mindig ott van az alkotó egyéni kézjegye, melytől a lírai szöveg életre kel, ezen egyéni kézjegy pedig minden bizonnyal G. István, Jász és Schein versein is megfigyelhető.

4.
A SZENVEDÉS REJTJELEI ÉS
SPIRITUALITÁSA
BÍRÓ JÓZSEF *KONTEXTUS* CÍMŰ
VERSESKÖTETÉRŐL⁹⁷

Bíró József *Kontextus* című verseskötete⁹⁸ olyan szokatlan kortárs magyar költészeti vállalkozás, mely híven folytatja eddigi költeményformálási törekvéseit, ugyanakkor új perspektívákat is megnyit mind a szerző életművén belül, mind pedig a kortárs magyar líra különböző irányzatai között.

A *Kontextus* versei szigorúan szerkesztett, végtelenített struktúrát mutató, alapvetően kombinatorikus elvek szerint működő költemények, melyek nem csupán a textuális jelentés szintjén, hanem egy elvontabb, asszociációs *mezőben* is értelmezhetőek.

Továbbá az opusok igen nagymértékben a zenei szerkesztettség jeleit mutatják. Strukturálisan a következőképpen leírható, ennek pedig az értelmezés

⁹⁷ A tanulmány korábban megjelent: KÁNTÁS Balázs, *A szenvedés rejtjelei és spiritualitása. Bíró József Kontextus című verseskötetéről*, Vár Ucca Műhely, 2015/2, 90–98.

⁹⁸ Hivatkozott kiadás: BÍRÓ József, *Kontextus*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2014.

szempontjából is nagy jelentősége van: a mű egy hétsoros, (előhang) címet viselő verssel indul, ezt követi három darab, egyenként 36 soros VISSZHANG című költemény, egy darab, a visszhang anagrammájaként megcímzett (gnahzssiv) jelölésű vers, mely 21 sor terjedelmű, végül az első tematikus egységet egy (visszhangváltás) című hétsoros, rövid vers zárja. A kötet második, és egyúttal központi tematikus egysége egy három színre osztott, MINAMOSOGNO címet viselő versciklus, műfajmegjelölése szerint *rendbagyó mini-opera*, melynek első színe három VIVACE és egy (furioso) megjelölésű, második színe PARLANDO és egy (furioso) megjelölésű, harmadik színe pedig három RUBATO és egy (furioso) megjelölésű versből, kvázi zenei tételből áll. A VIVACE, a PARLANDO és a RUBATO tételek mindig 21 sorból, a (furioso) tételek pedig mindig 9 sorból állnak. A harmadik tematikus egység újra a hétsoros, (előhang) címzésű verssel kezdődik, ezt követi három, ezúttal kétszer 6 sorból álló VISSZHANG egy 18 soros (gnahzssiv), majd egy 7 soros (visszhangváltás), ugyanez a struktúra pedig megismétlődik még kétszer, csak éppen egyik alkalommal három darab 4 + 4 + 1 sor szerzetű kilencsoros, majd végül egy 2 + 1 sor szerzetű háromsoros VISSZHANG jelölésű verssel, illetve egyszer egy 12 sorból, egyszer pedig egy 9

sorból álló (gnahzssiv) jelölésű költeménnyel. A különböző, ugyancsak zenei tételek módjára ismétlődő versek terjedelme tehát a kötet vége felé haladva egyre csökken.

Ez volna hát röviden és nagy vonalakban a kötet strukturális leírása, az pedig még e pár mondatnyi ismertetésből is látszik, hogy a mű alapvetően a hármas számrendszerre épül. A hármas számrendszer pedig abban is megnyilvánul, hogy a verssorok szinte kivétel nélkül három szóból állnak (néhány esetben csupán két szó egy verssor, többek között a 7-es, a 8-as és a 9-es visszhang-versek négysoros strófáinak második soraiban), s e szavak között az esetek többségében nincsen szintaktikai kapcsolat, vagy csupán nagyon laza, hanem sokkal inkább asszociációs egységeket alkotnak egymással, az általuk rejtett jelenség megfejtése és / vagy megkonstruálása pedig az olvasó feladata.

A kötet központi egysége, kétségtelenül a MINAMOSOGNO című opera, az (előhang), a VISSZHANG, a (gnahzssiv) és a (visszhangváltás) megjelölésű, kombinatorikusan ismétlődő sorokat tartalmazó versek lényegében csupán ennek felvezetését és kiegészítését szolgálják – mondhatjuk, a szerző *körülírta* a kötet központi egységét, hiszen a MINAMOSOGNO egyébként önálló, bibliofil kiadású kis könyv formájában is megjelent nemrégiben magyar

és német nyelven is a Hochroth Kiadó gondozásában⁹⁹. Lényégben tehát a teljes *Kontextus* - kötet ennek a zenei szerkesztettségre épülő versciklusnak a kiterjesztése előre és vissza, így talán az a legjobb, ha megkíséreljük ezt értelmezni, már persze, ha e komolyan kriptikus, az értelmezésnek ellenálló sorok kiadnak valamiféle hagyományos értelemben visszaadható olvasatot. A cím értelmezése első olvasásra meglehetősen nehéz feladatnak tűnik, ám annak utánajárhatunk, hogy a szerző, a költő és performer Bíró József 2012-ben amikor másodjára járt Itáliában meghívott előadóként nemzetközi művészeti fesztiválon, sorrendben Milano, NApoli és MONza *állomásokon* lépett közönség elé. Az olasz SOGNO főnév jelentése magyarul *álom*, ez a címmegjelölés pedig az egész versciklus és kötet álomszerű asszociativitására utal. Az első tétel első versét az értelmezhetőség kedvéért érdemes teljes terjedelmében idéznünk:

VIVACE

⁹⁹ Hivatkozott kiadások: BÍRÓ József, *Minamosogno (mini – opera) (magyar nyelvű kiadás)*, Budapest, Hochroth Kiadó, 2014.; BÍRÓ József, *Minamosogno (mini – opera) (német nyelvű kiadás)*, Budapest, Hochroth Kiadó, 2014.

(1)

munka tudja megfelelni
fél nádsíp forrás
: *gondol elbagy esküvő*
előszed hátsó igazság
szíves kivet vezető
: *felbő kivérez dallam*
szentbárány ismerős tudó
ölében szűk pirítósszabadság
: *jut alapos agymosás*
kétségtelen eső ömlik
nincs határozott újságárus
: *simul messze alatta*
raklapok mögött vacok
fortélyos ember túlél
: *hamar szeret komolyan*
élvez kallódva természet
fekszik szutykos sivárság
: *méretre kezd mélyíteni*
akar kényes gyertyacsonk
színekben látni ország
: *olyan mosoly néha*

A hármas számrendszer fontossága a 21 sorból álló vers tipográfiájában is meglátszik, hiszen maga is

három soros alegységekre tagolódik, melyek a szövegen belül zárt szemantikai struktúrákat képeznek¹⁰⁰. A versszövegek önmagukban is megállnak, de egymáshoz való viszonyuk és az általuk kiadott nagyobb egész szövegstruktúra könnyebben értelmezhető. Bár a szavak egymáshoz való viszonya első olvasásra talán nem világos, annyi mindenképpen feltűnhet a mindenkori olvasónak, hogy azok baljós, szenvedéssel teli asszociációkat hordoznak magukban. És itt válik fontossá az, miért is dedikálta Bíró József Pilinszky János emlékére a MINAMOSOGNO szövegét – olvasatomban elsősorban azért, mert az egész mini-opera által működtetett, a főnevek és igék szenzitív olvasása által felfejthető asszociációs rendszer Pilinszky János költészetében, főleg a költő *Apokrif* című versében megfogalmazott emberi szenvedéscímű¹⁰¹ sok áttételen nyugvó, a nyelv határait feszegető, szürrealisztikus átértelmezése. A

¹⁰⁰ Bíró József avantgárd versoperájának formai elemzését Szigeti Csaba kiválóan elvégezte. Vö. SZIGETI Csaba, *Bíró József próteuszi operája*, Holdkötlan, 2017/19.

Online:

<http://holdkötlan.hu/index.php/bemutato/kritika/6323-szigeti-csaba-biro-jozsef-proteuszi-operaja>

¹⁰¹ Pilinszky Apokrifjának elemzését lásd talán a legpontosabban és leglényegretörőbben: GELLÉRT Marcell, *Pilinszky János: Apokrif (verselemzés)*, Magyartanítás, 1983/1, 27-31.

PARLANDO megjelölésű színben az asszociációs egységeken keresztül kifejtésre kerül az, ami a VIVACE három versében még csak megelőlegeződik, és ahol még a szöveg, a költői beszélő (már ha van ilyen, hogy jól körülhatárolható beszélő szubjektum) még viszonylag nyugodt hangnemben szólal meg:

PARLANDO

(1)

gondol elhagy esküvő
felhő kivérez dallam
: *jut alapos agymosás*
simul messze alatta
hamar szeret komolyan
: *méretre kezd mélyíteni*
olyan mosoly néha
ragad nyirkos arany
: *rács sodrása folytonos*
nyomban három követés
frissen érkező dráma
: *ingyenes párát nyeldekel*
néz kétségbe naponta
ünnep dúdol tenger

: *meglepő viszont tűnik*
lobog zongorás virágút
rothad kottázó káposzta
: *szakadék tűnik szélén*
sétatávolság zsírt kerül
révedve múltat szemponthoz
: *szabvány boronát fészkel*

A PARLANDO, bár a címben kódolt zenei utasítás szerint elméletileg nyugodtabb hangnemben kellene megszólalnia, mint a VIVACE-nak, mégis feszültebb, baljósabb, súlyosabb asszociációkat kelt az olvasóban, fokozza a szöveg egymáshoz látszólag lazán, ám mégis stabilan kapcsolódó szavai között megbúvó feszültséget. Végül az egészet, az egyetemes szenvedés asszociatív egységeket képező háromszavas verssorai mögött / között rejlő feszültséget a harmadik szín, a RUBATO tetőzi be, ott végre elszabadulhat a gyalázatról, a szenvedésről, az egész emberi egzisztencia reménytelenségéről szóló, kendőzetlen és ha nem is egyértelműsíthető, de *(át)érezhető* költői beszéd:

RUBATO

(1)

*gondol elhagy esküvő
simul messze alatta
olyan mosoly néha
nyomban három követés
néz kétségbe naponta
lobog zongorás virágút
sétatávolság zsírt kerül
felbő kivérez dallam
hamar szeret komolyan
ragad nyirkos arany
frissen érkező dráma
ünnep dúdol tenger
rothad kottázó káposzta
révedve múltat szemponthoz
jut alapos agyimosás
méretre kezd mélyíteni
rács sodrása folytonos
ingyenes párát nyeldekel
meglepő viszont tűnik
szakadék sikít szélén
szabvány boronát fészkel*

A RUBATO megjelölésű tétel három versében a tipográfia ugyancsak igen nagy szerepet kap abban, hogyan, miként is olvassuk és értsük / érezzük a

szöveget – a félkövér dőlt betűk a folyamszerűen áradó versszöveg metaforikus *hangosságát*, kiáltás jellegét erősíti és hangsúlyozza, mintha a költő / beszélő az egész emberiség szenvedése felett érzett dühének és fájdalmának adna hangot ilyen módon.

Amiként pedig a VIVACE, a PARLANDO és a RUBATO vershármasságok a maguk rejtjeles és áttételes, asszociációs hálók révén mégis megfejtethető, fölérezhető lírai módon tudósítanak az egész emberiség valamiféle egyetemes, történetileg determinált szenvedéséről és megbotránkoznak felette, úgy a mini-opera mindhárom tételét záró, (furioso) megjelölést viselő, rövid, kilenc sorból álló, háromszor is változatlan formában megismétlődő költemény egy egészen konkrét és jól meghatározható gyászos történelmi eseménynek állít emléket:

(furioso)

ikravert festmény ismét
híján áttörés füstcsík
: *fekete ellenpont alkalom*
vágyszárny nevel időcél
kerítve felmondó értelem
: *akasztás rendel tömeges*

bőrkötés ellen szappan
kimenet illatos koponya
: *gáznemű nyomon mellett*

Kétség sem férhet hozzá, hogy a versszövegben megjelenő motívumok, a tömeges kivégzés, a gáz / elgázosítás, a fejbélövés, valamint a füstté, hamuvá válás asszociációs tartományai nem másra utalnak, mint az emberi történelem talán legszisztematikusabb és legördögibb népirtására, a Holokauszt tragédiájára. Nem véletlen a könyv 2014-es, a Holokauszt hetvenedik évfordulójának évében való megjelenése sem. A versciklus Pilinszky János emlékének ajánlása ismételten nem véletlen, hiszen Pilinszky, bár maga nem volt zsidó és így a Holokauszt áldozata sem¹⁰², alapvetően mégis a második világháború, a borzalmak, az egyetemes, az egész emberiséget érintő, feldolgozhatatlan trauma lírai krónikása a XX. század magyar irodalomtörténetében. A (*furioso*) – t olvasva eszünkbe juthat, már a szintakszis szintjén látszólag össze nem tartozó, mégis gondosan egymás mellé válogatott szavakat olvasva, szükségszerűen eszünkbe kell, hogy jusson a koncentrációs táborok világa, az ártatlanul internált, kényszermunkára

¹⁰² Vö. SZÜCS Teri, *A holokauszt tanúsága Pilinszky János "Evangéliumi esztétikájában"*, Jelenkor, 2009/1, 73-86.

elhurcolt és legtöbbször halálba küldött emberek szenvedése, a tömeges és jól szervezett népirtás a hagyományos nyelv szavaival egész egyszerűen elmondhatatlan borzalmak. A vers voltaképpen nem tesz mást, mint Pilinszky János *Harmadnapon* című kötetének *Egy KZ-láger falára* című ciklusának erősen, szinte már-már a végletekig tömörített, avantgárd, a nyelv határait feszegető átértelmezéseként olvastatja magát. Az emberiség általános perspektívából láttatott és rejtjelesen elmondott szenvedésének története kiegészül az egy adott, mindenki által ismert, a hétköznapi nyelv szavaival mégis elmondhatatlannak és elbeszélhetetlennek bizonyuló konkrét történelmi eseményről való lírai megemlékezéssel, a megáradt folyóként hömpölygő, a kombinatorikus szerkesztés okán végtelenítettnek ható költői szöveg beszélője pedig mindenkiért szót emel, aki valaha szenvedett és szenvedni fog. Az egész alkotás nem más, mint Pilinszky János költészete bizonyos darabjainak (elsősorban az *Apokrif*¹⁰³, *A francia fogoly* és a *Ravensbrücki passió* című korszakos versek) szürrealisztikus avantgárd parafrázisa, mely az ember

¹⁰³ Pilinszky János Apokrif című versének és egész költészetének alapos elemzését lásd még: SZIGETI LAJOS Sándor, *A teremtetten Isten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjei*, in uő, *Evangélium és esztétikum. Esszéek, tanulmányok*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 183-206.

elhagyatottságáról, kiszolgáltatottságáról és nyomorúságáról ad számot, ám teszi ezt sokkal elvontabb és rétegzettebb szinten, az értelem helyett sokkal inkább az érzelmet helyezve előtérbe, mint Pilinszky paradigmaticus versei. A Pilinszky-líra eme szokatlan, szürrealisztikus, intertextuális redukciója egyébiránt nem csupán a MINAMOSOGNO című operalibrettón, hanem a kötet egészen végigkövethető, ez pedig főleg a VISSZHANG jelzésű versek csökkenő terjedelmén követhető végig. Pilinszky János, Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs vagy éppenséggel Paul Celan, a második világháború utáni költőnemzedék kiemelkedő tagjainak nyomán járva a *Kontextus* versei is egyre inkább az elhallgatás felé tendálnak¹⁰⁴, azt implikálva, hogy a maguk szélsőségesen sűrített módján arról kísérelnek meg szólni, amiről egyébként *nem lehet*¹⁰⁵.

Miként azt már említettem, a szöveget nem egyszerű feladat, sőt, talán nem is egészen lehetséges tudatosan érteni és értelmezni, és az említett, meglehetősen általános, vagy legalábbis az általánosba és általánosításba hajló olvasaton túl valamiféle stabilan körülhatárolható, értekező prózában elmondható

¹⁰⁴ Vö. többek között: VISY Beatrix, *Kibeszélés és/ vagy elhallgatás. A költői megnyilatkozás útjai József Attila és Pilinszky János költészetében*, Irodalomismeret, 2013/4, 22-28.

¹⁰⁵ Vö. többek között: KOCZISZKY Éva, *Az elhallgatás poétizálása*, Irodalomtörténet, 1980/4, 930-948.

jelentést tulajdonítani neki. Szerencsésebb, ha arról beszélünk, hogy a szenzitív olvasó képes lehet *fölérezni* a szöveget, ráérezni a gondosan egymás mellé komponált szavak és hármas szókapcsolatok asszociációs töltetére, az egymásba nem a szintakszis, sokkal inkább a lexikális jelentések közötti asszociációs kapcsolatok révén kialakuló szóháló mögött megbúvó, összetett költői üzenetre. Mindehhez persze, miként a kódolt, rejtjelezett, asszociatív avantgárd költői szövegek esetén szinte mindig, hangsúlyozottan-határozott olvasói-befogadói szándék is szükségeltetik. Mondhatnánk, a *Kontextus* vers - együttese kimondottan olyan művészi - lírai - együttes, mely az indirekt, sejtetett jelentéstartamokon túl, olvassa és értelmezi önmagát.

Amennyiben a hármas egységekké összeálló verssorok mikrostruktúráját vesszük szemügyre, úgy láthatóvá válik, hogy a szavak névelő, kötőszó és esetragok nélkül állnak egymás mellett, ez pedig nagyban kitágítja az olvasó lehetőségeit azt illetően, milyen szintaktikai kapcsolatot kísérel meg elméjében hozzájuk rendelni. Bár van egyfajta dekódolható üzenet, a könyv, mint nyelvi műalkotás alapvetően mégis deklaráltan magas szintű, komplex művészi szövegeket tartalmazó lírai mű, melynek célközönsége nem annyira az átlagolvasó, már ha az korunk posztmodern magyar társadalmában egyáltalán még

létezik, hanem egy szűk, szenzitív, értelmiségi olvasói réteg. Bár a Bíró József költészetére jellemző képviselői beszédmód természetesen itt is megjelenik, hiszen a költő az egész emberiségért emel szót a maga kriptikus nyelvi eszközszerével, ez a szerző korábbi, a tradicionális nyelvi befogadást általában lehetővé tevő, és inkább a tipográfiával játszó, semmint a szintaktikai kapcsolatokat felszámolni kívánó költészeti alkotásaihoz képest szokatlanul, szélsőségesen artistikus formában nyilvánul meg, a magyar, és egyáltalán az emberi nyelv határait feszegetve, át - átcúsúzva a szövegek szerkesztettsége és zenei utalásrendszere révén a zene médiumának birodalmába, valamint a nyelvileg nehezen rekonstruálható asszociációs hálók következtében az álom valóságon túli tartományába.

A *sogno* – *álom* címmegjelölésnek igen nagy jelentősége van, hiszen a három-három szóból álló tematikus egységek a szavak közötti igen laza, mégsem esetleges kapcsolattal együtt, vagy éppenséggel annak ellenére erős képi töltéssel bírnak. A szövegekre alapvetően szürrealisztikus látásmód jellemző, így nem véletlen a kötet mottójául választott Blaise Cendrars-idézet sem: „ Mindenki naplementéről beszél. ” Olvasatomban a költő itt nem másra utal, mint hogy az avantgárd hagyomány, azon belül is a francia lírikus által képviselt, egymással igen szoros összefüggésben

lévő irodalmi paradigmák, a szürrealizmus, az expresszionizmus és a dadaizmus irodalomevolúciós szempontból korántsem nyilváníthatók zsákcának¹⁰⁶, meghaladott irányzatoknak, és bár egy időben szokás volt az avantgárd hagyomány(ok) végéről / körben forgásáról beszélni és írni, ez az irodalmi beszédmód továbbra is működő- és fejlődőképes, miként azt egyébként a kortárs magyar líra kontextusában Papp Tibor, Bíró József, Szkárosi Endre, Géczi János, vagy a fiatalabb nemzedék tagjai közül mondjuk Kabai Lóránt termékeny és korántsem lezártnak tekinthető munkássága is bizonyítja. A *Kontextus* a maga bonyolult asszociációs struktúrájával és álomszerű szürrealizmusával egyúttal üzenet azoknak is, akik az avantgárdot, azon belül is a kortárs magyar avantgárd irodalmat temetnék. A kötet verseiben fellelhető nyelvi szürrealizmus a képi szürrealizmussal szemben dinamikus, nem pedig statikus, rögzített, hiszen a nyelvi műalkotásnak szükségképpen időbeli dimenziója (az elolvasás / elmondás / meghallgatás ideje), kiterjedése is van. Ez a látszólagos ellentmondás oly módon oldható fel, hogy a *Kontextus* - kötet versei lényegében ugyanolyan asszociációs rendszerekre és

¹⁰⁶ E témában lásd többek között: Maria Teresa RUSSO, *Ai margini della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*, Palerme, Flaccovio Editore, 1999.

(szó)képekre, valamint álomszerű asszociativitásra épül, mint példának okáért a festészet képi szürrealizmusa. A festészet és a költészet a szavak által leképezett háló révén meglehetősen rokon vonásokat mutat. A kötet versszövegeinek megértése hasonlóan fokozatos, több fázisból álló, intuitív módon mehet végbe, miként egy képzőművészeti, vizuális műalkotás befogadása annak hosszas, meditatív, elmélyült nézése során. Bíró József költészetének intenciója szerint a szóképek szintjén is a látványok, a vizuális képzettársítások dominálnak. Mindehhez persze hozzátartozik, hogy a magyar avantgárd irodalomban a vizuális képzettársításoknak a textus pusztá nyelvi szintjén (a képversek és montázsok természetesen nem sorolandók ide) viszonylag kevés hagyománya van, Bíró József versszövegeiben pedig egy olyan, mondhatni *újszürrealista* világ jön létre, mely a magyar irodalom történetében előzmény nélküli. A szövegek nyelvi redukciója nem egészen tekinthető azonosnak a szavak egymás mellé komponálásából fakadó asszociációs redukcióval, hiszen a nyelvi minimalizmus a versek / verssorok terjedelme szintjén nem azonos a bennük kódolt tartalmak tömörítésével, redukciójával, ez a félig nyelvi, a szavak asszociációs kapcsolódása révén azonban részben képi tömörítés pedig egy ponton átfordul a szürrealizmus képiségébe, a nyelvi tömörség pedig a befogadás során a szövegekben

burjánzó képiséget erősíti. Az olvasó által dekódolandó üzenet, mondanivaló végül is az asszociációs hálók által létrehozott vizuális természetű költői képekhez viszonyul, nem pedig fordítva, ily módon a lírai szöveg által generált képi tartalmak elsődlegessé válnak. Habár ez nyilvánvalóan teoretikus viták tárgyát képezheti és a művészetelméleti diskurzusban természetesen képezi is, Bíró József e verseskötetében művészként elsősorban a képi gondolkodásmód mellett foglal állást, a versszövegek sugalmazása szerint pedig a kép valamilyen módon megelőzi a nyelvet.

A kötetben nagyon erősen jelen van a művészi önreflexió. Az értelmezés lehetőségeinek mérlegelésekor figyelembe kell és illik venni, hogy Bíró József nem csupán költő, hanem avantgárd alkatiságának megfelelően egyúttal performer, képzőművész, illetve működött filmesként is, ezen összművészeti jártasságából és elkötelezettségéből adódóan, megítélésem szerint a szürrealizmus mind a képi, mind az irodalmi, mind pedig a színházi / performance szinten való megnyilvánulási formái esetén ugyanaz a művészeti hatás- és mechanizmus kell, hogy működjön. A MINAMOSOGNO műfaji megjelölése szerint mini-opera, tehát megzenésítésre és / vagy szóbeli, hangzó, színpadi előadásra szánt mű, mely csak a verseskötetben, a könyv médiumán keresztül van jelen és mutatkozik meg pusztán nyelvi

és pusztán írott / nyomtatott irodalmi műként, de a szerző intenciója szerint akár több művészeti ág ötvözésével együtt is *érvényes*. A társművészetek közül a képiség révén a képzőművészet mellett az opera, és persze a teljes kötet egyik legfontosabb szövegszervező eleme a zene, a zenei szerkesztettség, az arra történő erős és minden kétséget kizáróan művészileg indokolt rájátszás. A kötet szigorú, kombinatorikus jellegű matematikai szerkesztettsége látszólag csupán egy morfológiai-strukturális tulajdonság, ám ha figyelembe vesszük, hogy a *Kontextus* versei ugye deklaráltan zenei formákat imitálnak – és alapvetően matematikai sémák szerint építkeznek, ez az igen magas fokú technikai precizitás is indokoltá válik. A zenének igen fontos tulajdonsága példának okáért, hogy a nyelvvel ellentétben nincsenek benne jelen az elemek között kötelező jelleggel szemantikai vagy szintaktikai kapcsolatok, de a zeneművek egyes elemei mégis szintagmatikus szerkezetekkel írhatók le a legpontosabban. Ugyanez az állítás érvényes lehet Bíró József verseinek asszociációs kapcsolatok által összefűzött, három szóból álló verssoraira is.

A *Kontextus* a kortárs magyar avantgárd irodalom jelentékeny, érdekes és kiváltképpen értékes alkotása. Bíró József amellett, hogy szervesen folytatja a magyar és a világirodalmi avantgárd tradíciót és töretlenül a

másokért való költői beszéd¹⁰⁷, a szólni nem tudóként való szólás és a velük való közösségvállalás, azaz a képviseleti beszédmód jegyében¹⁰⁸ nyilvánul meg verseiben, művét a tőle elidegeníthetetlen humanizmus és spiritualizmus hatja át, ám egyúttal merész irányultságú művészi önreflexióba hajló kísérletezést is folytat.

A kötet verseiben jelen van, kiolvasható belőlük a körülhatárolható tartalom, üzenet, ám mindez mégis leginkább az emócióra, az olvasói meg- / és beleérzésre alapoz. A kötetet egyszerre jellemzi a hagyományőrzés, a hagyományteremtés és a / hagyományátértelmezés intenciója. Asszociatív költői üzenetekbe párolt jelentést kapunk az emberi nem egyetemes, megváltoztathatatlan, végzetszerű szenvedéséről, mint történelmi szükségszerűségről, azonban mindez nagyon erős, már-már teoretikus igényű művészi önreflexióval is párosul.

A művészet persze menekülő útvonal a borzalom, a trauma, a szenvedés elől, és csupán rajtunk, szenzitív

¹⁰⁷ Vö. SZEPES Erika, „*Arcot hordani arcod előtt*”, in uő, *Szerep és személyesség*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003, 5-16.

¹⁰⁸ Vö. SZEPES Erika, „*Arcot hordani arcod előtt*”, in uő, *Szerep és személyesség*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003, 5-16.

olvasókon múlik, vajon meghalljuk, megérezzük,
megértjük-e az alkotó nekünk küldött rejtjeleit.¹⁰⁹

¹⁰⁹ A rejtjelezés és titkosírás történetéről, melyeknek egyébiránt a szépirodalomban is nagy hagyománya van, lásd többek között az igen közeli múltból: LÁNG Benedek, *Titkosírás a kora újkori Magyarországon*, Budapest, Balassi Kiadó, 2015.

5.
EGY KISSZERŰ ISTEN KISSZERŰ
VILÁGA, AMELYBEN MI MAGUNK IS
ÉLÜNK
KAPCSOLÓDÓ TANULMÁNY PETŐCZ
ANDRÁS *A MEGVÉNHDÉT ISTEN* CÍMŰ
VERSESKÖTETÉHEZ

Petőcz András *A megvénhdét Isten* címet, illetve ezzel együtt az *(újabb versek)* alcímet viselő verseskötete¹¹⁰ szintetizálja mindazt, amit a kiváló költő az elmúlt negyven évben a költészetről, és bízvást állíthatjuk, vele szoros összefüggésben az emberi létezésről megtudott. Az avantgárd felől a posztmodernen át érkezett, *ezer arccal és ezer alakban* megszólalni képes¹¹¹, kétségtelenül sokoldalú és sokhangú, sokféle műfajt és lírai megszólalásmódot sikerrel kipróbált Petőcz legújabb líráját a kifejezett nyelvi minimalizmus, bölcs letisztultság és kinyilatkoztatásszerű, szentenciózus

¹¹⁰ Hivatkozott kiadás: PETŐCZ András, *A megvénhdét Isten. (újabb versek)*, Szeged, Tisztatáj Kiadó, 2016.

¹¹¹ Petőcz András költészetéről monografikus ígénnnyel lásd: G. KOMORÓCZY Emőke, „*Ezer arccal, ezer alakban*”. *Formák és távlatok Petőcz András költészetében*, Budapest, Magyar Műhely Alapítvány, 2015.

hangvétel jellemzi, amely elemi erővel tudósít a minket körülvevő világról.

Szintetizáló kötetét a költő egy Meditatív költeménnyel, afféle lírai programmal kezdi, ezt pedig egy bibliai, a Királyok könyvéből vett mottó követi: „*Mikor pedig megvénhedt és megöregedett Dávid király, bár leplekkel takargatták be, mégsem bírt felmelegedni.*” Ezt követően a kötetet három nagyobb ciklusra osztotta fel – cikluskomponáló képessége egyébként már szinte minden korábbi verseskötetében is megmutatkozik¹¹² –, ezek közül első az *Idegen tárgyak* címet viseli, melyet legtalálósabban talán a külvilágtól, a szűkebb környezettől, illetve a félreérthetetlenül kelet-európai és magyar valóságtól való elidegenedés ciklusaként olvashatunk. Mottója ugyancsak a *Királyok könyvéből* való, a megidézett bibliai történet pedig kollektív megvakulás büntetéséről szól: „*És mikor azok hozzá lementek, könyörgött Elizeus az Úrnak, mondván: Verd meg ezt a népet vaksággal! És megveré őket vaksággal az Elizeus kívánsága szerint.*” Ennek a borúlátó és elidegenedéssel teli helyzet- és világértékelésnek egyik legeklektikusabb,

¹¹² Vö. ZSÁVOLYA Zoltán, *Stílusok között - korszakok fölött*. Átfogó vázlat Petőcz András lírai munkásságáról, in PETŐCZ András, *Petőcz András legszebb versei*, szerk. ZSÁVOLYA Zoltán, Dunaszerdahely, AB-Art Kiadó, 2012, 103-112.

legerősebb darabja talán a *Megfáradt ország* című vers, melyet érdemes teljes terjedelmében idéznünk:

Megfáradt ország

Megfáradt országot, járok, körülöttem fáradt, szomorú arcok,
szomorú arcok körülöttem, reménytelen pillantásokkal méregetnek,
méregetnek egyre, azt nézik, mitől is van bennem még erő,
erő, amely segít a lábaimat felemelni, vagy széttárni karjaimat.

Néha-néha csak éppen elfeküdni volna jó,
mozdulatlanul nézni,
nézni bele a távolságba mintegy, belelélegezni a nagyvilágba,
a nagyvilágba, amely olyan messzire van tőlem, mint az égbolt,
az égbolt, amely pont olyan kék a nyári napon, mint egykor.

Olyan távoli minden, mondom, annyira szomorúan távoli.

Figyelek bele a messzi zajokba, mindabba, ami elhallik

hozzám, és nézem, hogyan hullik darabokra mindaz,
ami régen,
vagy nem is olyan régen, még egész volt, kerek egész.

Megfáradt országot járok. Néha kiabálok az üres
levegőéggel,
kiabálok, mint a bolond nő a szomszédomban, aki
nagy zsákokat
cipel, amikor elhagyja otthonát, cipeli magával értékeit,
félve,
remegve attól, hogy nem térhet már haza soha többé.

Poétikai és líraretorikai szempontból viszonylag
egyszerűen megkomponált, mégis igen erőteljes, a
szerző egyéni hangján megszólalni képes, négyszer
négysornyi filozofikus-világmegnevező prózavers. A
lírai én kristálytisztán értékel és gondolkodik, nem fűz
több magyarázatot a kortárs magyar valósághoz, mint
amennyi szükséges, az olvasó pedig kétségkívül
megérti, miről is van szó, és egyúttal magára és az őt
körülvevő realitásra ismer a sorok között... A
ciklusban egyébként ugyanezt a gondolatmenetet
folytatják a hasonló szerkesztési elvek alapján működő,
Szomorú ország, A Hazugok földjén című versek is, melyek
egyúttal a kortárs magyar közéleti-politikai-közösségi
költészetnek, ha létezik ilyen, (persze általános
érvénnyel, anélkül, hogy aktuálpolitikai szólamokat

kezdenének el puffogatni) is új hangvételt kölcsönöznek¹¹³. A valamivel optimistább, ám ugyancsak kinyilatkoztatásszerű, már-már a zen buddhista kóanok retorikájának letisztultságát idéző, ugyancsak erős költemény e ciklusból a Mondatok a szabadságról, melyet ismét csak érdemes teljes terjedelmében idéznünk, hogy *beszéljen* maga az elemző szöveg felett / helyett:

Mondatok a szabadságról

Ki szabadságot akar,
az szabadságot akar
egyszerű szavakkal,
vagy csak szavak nélkül.

Ki szabadságot akar,
az szabadságot akar,
ha hidat foglal, azzal,
ha tiltakozik, azzal,

hogya szóvá meri tenni,
mi szeretne lenni,

¹¹³ Vö. HÖRCHER Eszter, *Kis magyar lacrimosa. Jelenéseink könyve*, Eső, 2016/3.

online: <http://www.esolap.hu/archive/75/1765.html>

vagy, hogy mi a gondja,
hirtelen kimondja.

*

A szabadság ott van
a sárga rózsában,
a szabad madárban,
ki az égbe repül.

*

A szabadság ott van
mindenféle tétben,
a vágyban,
és az ágyban,

hogy nem közli senki,
miképp kell szeretni,
s főleg hogyan,
és boldogan

miként is élhetek.

Nem írhatnak elő
tevékenységeket,
parancsba
sem lehet adni,

hogy sikert sikerre halmozunk,
nem érdemes.

Ki szabadságot akar,
az szabadságot akar
haragos szavakkal,
vagy tán szavak nélkül.

*

A szabadság ott van
sok-sokezer tárgyban,
különböző színben,
és a változásban,

abban, hogy a bőröd
milyen árnyalattal
mutatja az őszöd,
és az érintése

éppen ma miféle.

Nem mondhatja senki,
papírt kell szerezni
ahhoz, hogy a társam
közös háztartásban

velem legyen.

*

Ki szabadságot akar,
az szabadságot akar,
mintha sziklára lép,
hogy messzire lásson.

*

A szabadság ott van
a sárga rózsában,
és a tulipánban,
meg az elmúlásban.

Szabad lesz az élet,
szabad lesz a madár,
az a szép közöttünk,
aki szabadon jár.

*

A szabadság ott van
minden gesztusodban,
ahogy a magasba emeled
a tekinteted,

ahogy eldadogod,
vagy talán suddogod,
mi az akaratod,
az lesz a szabadság.

És szabadság van abban
a vágyakozásban,
hogy jobban élhess végre,
tartozásod majdan

felírhasd az égre:
ebben szabadság van.

*

A szabadság ott van
a piros rózsában,
a kék nefelejcsben,
a megújulásban.

Ki szabadságot akar,
az szabadságot akar
egyenes szavakkal,
vagy amit tesz, azzal.

*

Ott van a szabadság
a mozdulatodban,
ahogy a tenyered
szüleid sírjára helyezed,

s könnycseppet hullajtasz
a talajra,
amiből egykoron kinőtt
őseid sarja,

ez lett a szabadság.

Apró ékszer neked,
viszont a hiánya:
magad pusztulása.

E pár kóan-mondatban gyakorlatilag minden benne van, amit egy költő az irodalmi nyelv erejével képes elmondani a szabadság – sokak által persze másként és másként értelmezett – fogalmáról, a lehető legáltalánosabb és egyetemesebb szabadságfogalmat használva, ragadva meg. Itt sincs felesleges beszéd, csak minimalista metaforák, gondosan megválogatott, patikamérlegen kimért, kellő súllyal bíró szavak. E vers a reménysugár a mottó által sugallt kollektív vakságban és egyetemes elidegenedés-élményben, a ciklus további

verseit pedig – többek között Ámos Imrének, Weöres Sándornak vagy épp Takács Zsuzsának dedikált költeményeket – pedig ugyancsak az elidegenedés és az elmúlás atmoszférája hatja át.

A verseskötet második ciklusa az *Ott, a szomszédban* címet viseli, mottóját pedig ezúttal Jeremiás könyvéből kölcsönzi: „*Bizony én mezítelenné teszem Ézsaut, titkait kijelentem, és el nem rejtőzhetik, magva elpusztul, és atyjafiai és szomszédai sem lesznek.*”. E ciklusban lép színre a könyv címét kölcsönző *megvénhedt Isten*, egy igen csak esendő és emberi istenfigura, aki a laza költői narráció szerint nem más, mint a költői beszélő szomszédja / ismerőse, mindenesetre egy olyan számos alakban, ám jellemzően megtört, megfáradt öregember képében megjelenő figura, akit a lírai narrátor igen gyakran lát, akivel igen gyakran találkozik. Az Isten nem egy versben egyenesen hajléktalanként, vagy legalábbis hajléktalanság közeli létállapotban leledző öregemberként jelenik meg, miként arról a *Nézem, ahogy az Isten* című vers is tanúskodik:

Nézem, ahogy az Isten

Nézem, ahogy csámborog az Isten
a sápadt uccán végestelen végig,
kezében palackkal. Gyöngye löre,

mit hajnalonta iszogat a nép itt,

ez van nála is, szőlőt nem látott,
vegyszerből készített, pancsolt bor csupán:
ettől mámoros, s ettől is hiszi,
hogy csodára képes minden délután.

Reggel hosszan, nyitott szájjal alszik,
mint minden férfi, aki ad magára.
Álmában is a világot vigyázza.

Barackot fogyaszt majd, folyékony kajszit:
a pálinka minden mulatsága.
Így készül az Isten a halálra.

Ironikus és profán, az Istent mint szent és mindenható entitást erősen deszakralizáló, már-már blaszfémiába átcsapó sorok és metaforák ezek, amelyben egy utcán zavartan járkáló, olcsó bortól bódult, többek között paradox módon saját halálára (de hiszen Isten halhatatlan és örökkévaló, vagy éppen a magából kifordult világban már mégsem?!) készülő öregember képében láthatjuk igen erőteljesen az Istent. A megtört, túlságosan is emberi, kisszerű és gyarló Isten (vagy éppenséggel kisbetűvel: isten – kellene már írunk, hiába írja a költő nagyvonalúan még mindig nagybetűvel?) persze nem más, mint a költői beszélő

szkepticizmusának, csalódottságának, kiábrándultságának megtestesítője, afféle magyarázat arra, miért és hogyan is hagyhatta el Isten a létező teremtett világot? *A hajléktalan Isten* című versben a gondolatmenet még szélsőségesebb metaforákkal folytatódik:

A hajléktalan Isten

A szállóra eljött megint az Öreg,
májfoltos kezében műanyag pohár,
suttoják, ő, aki a fiát keresi,
és miatta olykor visszajár.

Fehér szakálla van, loboncos haja,
nem láthatsz rajta különlegest,
bakancsát a vaságy mellé teszi,
s elnyugszik, hogyha leszáll az est.

Mondják azt is, hogy mindenható,
hogy ő lesz, aki mindenkin segít,
ha majd nagy lesz itt a baj.

Nem tudom, hogy igaz-e mindez,
de tény, hogy a lépteit alatt
recseg a padló, omlik a talaj.

Itt az Isten már nem csupán a sejtetés szintjén, hanem kimondottan hajléktalan és nincstelen figura, aki immár egy hajléktalanszállón húzza meg magát, kezében ismét olcsó, rossz minőségű bort szorongat, aki ugyan teremő-csodatévő képességei egy részét még megőrizte, hiszen még beszélnek róla, hogy ha nagy baj éri az emberiséget, majd ő csodát tesz, segít, ám minden vele kapcsolatos információ bizonytalan. Miként azt a lírai narráció felveszi, talán a fiát, Jézus Krisztust keresi, aki meghalt az emberiség bűneinek bocsánatáért, ám csupán annyi bizonyos, hogy az Isten valamilyen oknál fogva igen emberi alakot öltött, és meglehetősen megfáradtnak, elaggottnak, Nietzschével szólva *túlságosan is emberinek* néz ki, önmagam karikatúrájaként van csupán jelen a saját maga által teremtetett világban. A költői beszélő egyes költeményekben olykor csak szemléli és ábrázolja az Istent, vagy legalábbis általa annak gondolt alakot, másutt viszont személyes és közvetlen kapcsolatba kerül vele, miként arról például a ciklus utolsó verse, a *Velem van az Isten* című vers is tanúskodik:

Velem van az Isten

Itt ül a szobámban,
velem van az Isten.
Fiatal az arca,

öregebbnek hittem.

Öregebbnek hittem
a Teremtő Urat,
nézem, ahogy csendben,
piros borral mulat.

Piros borral mulat,
nyugtatgat és lázít,
áldja meg a Jó Sors,
ahogy kvaterkázik.

Ahogy kvaterkázik,
úgy telik az idő.
Én öregebb leszek,
fiatalabb lesz ő.

Végül köszöntöm majd
az újszülött Istent,
mikor ő üdvözöl,
meghalok itt, lent.

De most együtt iszunk,
épp az én szobámban,
„látod, élet vagyon,
s nem hűvös halál van”

így beszél az Isten,
emeli poharát,
kicsit viccelődik,
mert a szívembe lát.

*

Velem van az Isten,
éppen velem iszik:
magában danolgat,
merthogy részeg picit.

Az Isten ironikus-deszakralizáló költői ábrázolása persze itt sem marad el, hiszen a teremtő nem mást cselekszik, mint a költői beszélővel borozik és le is részegeedik, ismét emberi, túlságosan is emberi alakban, azonban nem öregemberként jelenik meg, mint a korábbi szövegekben, hanem paradox módon a lírai beszélőnél mindenképpen fiatalabb, bár közelebbről meg nem határozott korú férfiként. Petőcz András költői beszélője itt is igen paradox játékot űz, ugyanis azt az élményt fogalmazza meg versében, hogy ember és Isten, költői beszélő és mindenható vendége egymáshoz képest fordítva öregszik, és míg a halandó ember egyre öregebb lesz, s egyre közelebb kerül a szükségszerű elmúláshoz, úgy válik a halhatatlan és örökkévaló Isten egyre fiatalabbá. Furcsa és eredeti, a

zsidó-keresztény kultúrkör istenképéhez képest inverz istenábrázolás ez, hiszen az általunk, többnyire közép-kelet-európai olvasók által ismert, vagy legalábbis ismertnek vélt istenfogalom teremti és adja, nem pedig elveszi az (egyébként persze szükségszerűen véges) életet, és semmiképpen sem táplálkozik és nyeri erejét a halandó ember elmúlásából, miként Petőcz András inverz istenábrázolása azt sejteti velünk... Bizonytalan, szkeptikus, és minden humor, ironia ellenére adott esetben pesszimista istenábrázolás ez, melyben a teremtető Isten nyilván nem mást testesít meg, mint a megnyilatkozó ember elmúlástól való ősi és természetes félelmét...

A kötet harmadik, egyúttal utolsó ciklusa grandiózus és negatív asszociációkat sejtető címet visel: A lezárult idő, mottója pedig ugyancsak a Bibliából való, ezúttal a *Zsoltárok könyvéből*, ám a mottó a címmel és a korábbi mottókkal ellentétben sokkal pozitívabb tartalmú, s Isten örökkévalóságát hirdeti: „*A Sionról, amelynek szépsége tökéletes, fényeskedik Isten.*” A lét- és világösszegző, az emberen és az őt körülvevő világról továbbra is igen határozott és negatív értékítéletet mondó ciklus nyitóverse, az *Ahol háború van* címet viselő szöveg a korábban is bravúrosan és eredményesen működő kóan-retorikával mond félreérthetetlen költői véleményt az emberi létmód egyik legborzalmasabb jelenségéről, a sajnos a világ

kevésbé szerencsésebb részein még napjainkban is
általánosnak számító háborúról:

Ahol háború van

Ahol háború van,
ott polgárháború van,
polgárok tüzelnek
valamiféle állam
állampolgáira.

Ahol polgárháború van,
ott háború van,
fegyverekből lőnek,
fegyveresekre,
vagy fegyvertelenekre.

Éjszaka alszik, aki alszik,
sörétes puskát nem emel senkire.

Csak a gyermek nem alszik,
aki fél, helyette farkasszemet néz
a gyilkos szándékú ismeretlennel.

Csak a gyermek nem alszik:
nagy kerek szemével bámul,
s nem érti a sötétség beteges,

ostoba démonait.

Ezek a sorok sem igazán kívánnak mélyebb értelmezői kommentárt, hiszen a költő oly módon komponálta meg őket, hogy képesek saját tartalmukat a mindenkori olvasónak maradéktalanul elmondani, *magukért beszélni*. A ciklus további részében Petőcz András az antikvitáshoz nyúlik vissza, s több vers erejéig megszemélyesít két retorikai-esztétikai-filozófiai fogalmat, mégpedig a *pátoszt* és az *ethoszt*. Ennek a fogalom-megszemélyesítésnek igen jó példája a Levél Pathoszhoz című költemény:

Levél Pathoszhoz

Pathosz, egykori küzdő, nevedben
gyilkosok sétálnak utcáinkon,
gépkarabélyokat lóbálnak,
mikéntha phallosokat.

Háborúban élünk, az ölés
tudományát PhD-fokozaton
oktatják beszűkült agyú
professzorok, és szavaikhoz

Téged rendelnek hozzá, Pathosz,
s Te tűröd ezt, sőt, hiúságodat

ezzel a ténnyel kényezteted.

Ethosz! Ő az, akit a helyedbe várunk,
hűvös nyugalma biztonságot ad,
túlzott indulataid messzire űzi

Ugyancsak borúlátó és ironikus, ámde filozófiai mélységű megállapítása ez annak, hogy a pátosz mint esztétikai élmény és kategória hogyan társul példának okáért a hadviseléshez, az emberek iparszerű és intézményesített egymás általi legvilkolásához, s rávilágít egyúttal arra is, mindennapi emberi életünkben mennyire hiányzik, távol van az *ethosz*, az erkölcsös magatartást, a jó és a rossz közti különbség megtételének ösztönös képessége. A további versekben a költői beszélő egyetlen barátjaként és utolsó mentsváraként jelenik meg – és itt keveredik és utal egymásra többszörösen Petőcz András költői és prózaírói életműve – a szerző egyik mesés elemekkel átszőtt, mágikus realista kisregényének¹¹⁴ hőse, az *Egészen Kicsi Kis Létező*, aki egyébként valószínűleg nem más, mint a költő legkisebb lányának alteregója (neki dedikálta ugyanis azonos című prózakötetét):

¹¹⁴ Vö. PETŐCZ András, *Az Egészen Kicsi Kis Létező és egyéb történetek*, Budapest, Napkút Kiadó, 2014.

Séta a Létezővel

Sétálgatok a sápadt uccán,
velem van épp a Létező,
körülettünk minden nedves,
síkos és hideg:
kapualjból idegen lép elő.

Nincs nálam fegyver, semmiféle,
harcom megvívni nem tudom,
újból, s újból támadhatnak
mindazok, akik
megtámadtak egy szürke hajnalon.

Régen volt ez! A sápadt uccán
védtelen botorkálhat ő,
mégis győztes, mégis erős
egyetlen társam:
az Egészen Kicsi Kis Létező.

Felemelt fejjel megyek tovább,
nem érint meg harsány szavuk,
és az ucca olyan csendes,
mint vihar előtt
bezárt ablakok, spaletták, kapuk.

Az Egészen Kicsi Kis Létező az azonos című kisregényben sem más, mint az (egyébként reneszánsz kori festőművész) én-elbeszélő (fogadott?) lánya, akit a világon a legjobban szeret, és aki voltaképpen egyedüli támasza az őt körülvevő, igencsak könnyörtelen, csalódást csalódásra okozó világban. Petőcz András lírai beszélője itt ezt a gondolati ívet fűzi tovább, félelrthetetlenül kimondva, hogy a hányatott sorsú ember utolsó mentsvára talán rokonai, családtagjai szeretete lehet, ez pedig minden viszontagság ellenére hatalmas erőt képest adni. A ciklus címét kölcsönző, annak, és persze egyúttal az egész kötet utolsó verse, *A lezárult idő* nem más, mint filozofikus mélységű költői számvetés, mely ha nem is könnyen, de elfogadja az emberi lét végeességének természetességét és szükségyszerűségét:

A lezárult idő

Valamit kezdenem kellene mindazzal,
ami mostanság hajnalban körbevesz engem.

Úgy négy óra tájban arra riadok, arra
a furcsa gondolatra, hogy hamarosan meg fogok halni.

Nem a halál ténye izgat, nem is az azt megelőző
és nyilvánvalóan elkerülhetetlen szenvedése,

hanem, hogy nem, hogy egyáltalában nem
végeztem el a feladatomat, amiért itt, és most,
és mindörökké és ebben a pillanatban ---

Émelygés fog el, hajnalonta, valamiféle korai jele ez
testem leépülésének. Nem félek, nem szorongok,
csak az elvégzetlen munka idegesít, mindaz, amit
megtehettem volna, de – valamiért – nem tettem meg.

Annyira szeretném, hogy több időm legyen!

Időhegyeken szeretnék keresztülgázolni, és
gondolatban már meg is teszem, időhegyek
magasodnak elé, és megmászom a magasba
nyúló időcsúcsokat, és az elvégzett munka
lobogóját tűzöm ki hihetetlen magasságokban,

aztán még időóceánok is hevernek a lábaim
előtt, és én átúszom ezeket a tengereket, és
így magamhoz ölelem mindazt, ami idő,
a hegyeket, meg a végtelen óceánokat, mert
hatalmasabb vagyok még náluk is.

És felriadva, mégis kábán, félálomban azon
töprengek, miért is alakult minden úgy, ahogyan
éppen alakult, és miért is olyan végtelenül és
szorongatóan időhiányos körülöttünk minden.

Amikor reggel megjelennek az első napsugarak,
lehunyom a szemem, és kissé elszomorodom,
túl vagyok egy újabb éjszakán, mondom magamban,
és nem vagyok túl mindenféle, ótvaros gondon.

Látod, az időt, a régi barátot, aki veled haladt,
elveszítéd, mondom magamban, és lassan közelít
a perc, a lezárult idő, valamiféle utolsó pillanat.

Jelentékeny kortárs létösszegző költemény, melynek szerzője kétségtelenül sokat tud az emberi életről és halálról egyaránt, és mindezt a maga kétségeivel, megválaszolatlan kérdéseivel, félelmeivel együtt a lehető legadekvátabb irodalmi formába is tudja önteni. Az elmúlástól, az emberi élet végétől való félelem természetes és ösztönös dolog, a költői beszélő pedig – immár szinte az angolszász konfesszionalista költők hangjára jellemző személyességgel élve – megvallani sem fél azt, amitől fél és amiben kételkedik¹¹⁵.

A megvénbedt Isten című verseskötet Petőcz András eddigi költészetének letisztult és nagyívű, egyetemes emberi értékeket és kérdéseket elemző, egyúttal pedig megkapóan személyes szintézise. Az

¹¹⁵ Vö. BAKONYI István, *A megfáradt világ. Petőcz András: A megvénbedt Isten*, Alföld, 2017/4, 101-103.

érett, bölcs költő, aki látszólag elidegenedett az őt körülvevő világtól és valóságtól, pontos, tűéles és kivételesen érzékeny versekben ad számot véleményéről és megfigyeléseiről. Bibliai idézeteket mottóul választó versciklusai közepére egy megtört, részeges, öreg, toprongyos, gyarló, látszólag igen-igen kisszerű és emberi istenfigurát kreál, aki megtört, *megvénhedt* azt megtapasztalva, hová is jutott az általa teremtet, ám immár az ember által uralt világ, s kétségtelenül csalódott saját, mondjuk így, teremtetési projektjének eredményeiben, saját teremtményeiben. Ez az öreg, toposszerűen többnyire öregemberként megjelenő Isten olyan figura, akit a költői beszélő maga is megfigyelhet, akivel beszédbe elegyedhet, sőt, akivel még együtt is ihat, *horribile scriptu* be is rúghat. Látszólag elveszett a remény, ha már Isten is emberré / emberivé züllött saját reményvesztettségében, ám létezhet mindennek a kifordított Isten-metaforának egy másik, sokkal pozitívabb üzenetet sugalló értelmezése is...

Lehetséges ugyanis, hogy Isten nem kiábrándult az emberiségből / elhagyta az embert, s nem ezért degradálódik emberré, jelenik meg a költői beszélő előtt rendre látszólag igen gyarló emberi alakban. Ez a megjelenésére nézve *megvénhedt* Isten lehetséges, hogy csupán álcázza magát, és az őt körülvevő világnak megfelelő fizikai formában jelenik meg, hogy

elvegyüljön és szemlélődjön. Hiszen a költői beszélő is utal rá, hogy csodás képességei, örökkévalósága, mindenhatósága, teremtető ereje talán nem vesztek el annak ellenére, ahogyan az ember előtt manifesztálódik... Hiszen az Újszövetségből már minden félrértést kizáróan ismerjük azt a történetet, mely a keresztény vallás és annak megváltásezménye legfontosabb alaptétele: az emberi testet öltött Isten, Jézus Krisztus történetét, aki eleve elrendelt módon halt emberi alakban kereszthalált, hogy megváltsa az emberiséget bűneitől. A részeges, hajléktalanszerű, iszákos, gyengének és elesettnek tűnő, gyarló és kisszerű ember alakjába degradált Isten éppúgy lehet a mindenhatóban, a transzcendensben, és ezzel együtt a megváltásban való hit megingásának szimbóluma, mint a tervszerűen emberi testet öltő Isten alakja, aki nemhogy megkérdőjelezi, de éppenhogy megerősíteni próbálja a megváltásba vetett hitünket. Olyan formában jelenik meg ugyanis, amilyenek maguk az emberek, ezzel pedig nemhogy elkülönöződik tőlük, de éppenhogy közösséget vállal velük, emlékezteti őket önnön *tőle-való-ságukra*. Petőcz András verseskötete ebben az értelemben nemhogy nem kiábrándult és borúlátó, sokkal inkább az emberrel mint szükségszerűen gyarló létezővel minden körülmények között empatikus, s a végletekig humanista poézis. Az általa megalkotott istenfigura ugyan emberi, de első

benyomásaink ellenére egyáltalán nem feltétlenül negatív értelemben. Mindössze arról van szó, hogy látszólag mindannyian szükségszerűen egy kisszerű I/isten kisszerű világában élünk, amelyben a minket teremtő Isten azért látszik kisszerűnek, mert elfogadja az embert a maga kisszerűségében, gyarlóságában, tökéletlenségében. Az ember tökéletlensége ugyanis a teremtés nagy tervének része volt a kezdetektől fogva, ezért nincs oka, hogy saját gyarlóságán szégyenkezzék, ám a neki adatott szabad akaratból kifolyólag tehet ellene, s végesre szabott földi életidejét, mely persze korántsem hiábavaló, töltheti értéket teremtve és jót cselekedve. Többek között ez az üzenet is kódolva van Petőcz András verseskötetében, ez pedig a költői beszélő minden látszólagos pesszimizmusa ellenére sokkal több optimizmusra ad okot, mint azt a mindenkori olvasó első olvasatra gondolná.

6.

EMBER AZ ÜRESSÉGBEN, ÜRESSÉG AZ
EMBERBEN

KAPCSOLÓDÓ TANULMÁNY TURCZI
ISTVÁN *ÜRESSÉG – ELÉGIA A MÁSNAPÉRT,
HAJNALTÓL HAJNALIG, NÉGY TÉTELBE*
CÍMŰ, EGY KÖTETBE INTEGRÁLT
HOSSZÚVERSÉHEZ

A jelen elemzés írásakor épp hatvanéves költő, Turczi István egyetlen kötetben közölt, 1100 soros, *elégia* műfajmegjelöléssel ellátott *Üresség* című grandiózus hosszúverse¹¹⁶ a szerző saját, a könyv fülszövegén feltüntetett megfogalmazása szerint lírai főműve. Habár egy hatvanéves alkotó esetében nyilván nem beszélhetünk lezárt életműről¹¹⁷, a megjelölés mind az *Üresség* terjedelmét, mind pedig poétikai-esztétikai színvonalát illetően találó lehet, ha a szerző önnön művéről tett megállapítását a következőképpen

¹¹⁶ Hivatkozott kiadás: TURCZI István, *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben*, Budapest, Scolar Kiadó, 2017.

¹¹⁷ Vö. Zsille Gábor kritikáját a kötetről, mely elég hosszan mereng a Turczi-életmű lezáratlanságán és folytathatóságán: ZSILLE Gábor, *Kitölteni az űrt*, Irodalmi Jelen Online, 2017. június 18.

<https://www.irodalmijelen.hu/2017-jul-18-1840/kitolteni-az-urt>

pontosítjuk: eddigi lírai életművének legjelentősebb darabja.

Ugyancsak a kötet fülszövegének tanúsága alapján az Üresség ihletője nem más, mint Borbély Szilárd *Hosszú nap el* című¹¹⁸, ugyancsak egyetlen kötetben publikált, 1993-as megjelenésű költeménye, mely a *Drámai jambusok* alcímet / műfaj-/formamegjelölést¹¹⁹ viselte. Az azóta tragikus körülmények között elhunyt Borbély Szilárd drámai jambikus hosszúverse, illetve a két jelentős kortárs költő irodalmi barátsága és művészetük intertextuális viszonyrendszere ugyancsak külön tanulmányt érdemelne, itt és most azonban talán jobban tesszük, ha magára a nyilván önállóan is olvasható *Üresség* című

¹¹⁸ BORBÉLY Szilárd, *Hosszú nap el. Drámai jambusok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.

<http://hunlit.lett.ubbcluj.ro/data/Andras/tantargyak/Komparatisztika/Borbely-Szilard-Hosszu-nap-el.pdf>

¹¹⁹ Vö. A *drámai jambus* drámai művekre jellemző metrum, többek között ebben íródott Shakespeare több drámája vagy Katona József *Bánk bánja* is. A klasszikus forma a 12 szótagos *jambikus trimeter*, de használatos volt és idővel egyre gyakoribb lett a 11 szótagú *hatodfeles* és a 10-es *ötös jambus* is. Bővebben lásd például: KECSKÉS András, *Az újmértékes verselés*, in *Nyelv és vers*. online: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/magyar-nyelv-es-irodalom-31D6/a-nyelvi-muallkotas-3B63/nyelv-es-vers-kecskes-andras-3B8B/az-ujmertekes-verseles-3BED/>

Turczi-hosszúversre koncentrálunk, s annak mondanivalójára, lírai megalkotottságára helyezzük a hangsúlyt. Az *Üresség* alcíme *szerint Eléiga a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben*, a négytétéles szerkezet pedig (*prima vista – sostenuto – capriccioso – con moto*) egy zenei műfaj, a szimfónia szerkesztési szabályai szerint épül fel, továbbá a könyv elején két, a művelt olvasónak iránymutató mottót olvashatunk. Az egyik Rilke első duinói elégiájának egy mondata Nemes Nagy Ágnes fordításában: „*Hogyba kiáltanék, ki hallana engem*”, a másik pedig Borbély Szilárd *Hosszú nap el* című költeményének egy sora: „*Ki voltam én Hogy többé nem vagyok*”. Bár írásjel az idézetek végén nem szerepel, valójában mindkét mondat kérdés. Kérdés, kétségbeesett kiáltás, melyet a költői beszélő intéz a világhoz / Istenhez, és amelyre már a válasz is magában foglaltatik: valószínűleg *senki*... Az ember eredendő magányosságának, a lelkében tátongó *üresség*nek drámai-elégikus mondatai ezek Rilke és Borbély Szilárd szájából, melyeket Turczi István saját költészetében továbbgondol. Talán közelebb visz minket a grandiózus poéma megértésének lehetőségéhez, ha az interpretációval szerkezeti egységként, tételenként haladunk.

Első tétel – a prima vista

Turczi István lírai elégia-szimfóniájának első tétele magányos, meditatív-drámai felütéssel veszi kezdetét, melyben a költői beszélő önnön egyedüllétére, a világba való belevetettségre ébred rá:

Hiába mesélném el
A fény másképp emlékszik
a sötét zugokra
Elvéteni, csak nem elvéteni
Nem Semmiképp sem
Araszolni előre Vagy ki tudja
Vétlen tárgyak közt hernyózva
lassan Lassan, ha múlik is
Az ébredő mostban Még a fény előtt,
mikor még nem tudható, ki, mit, miért,
minden, értsd: minden
megtelik ürességgel Ami az élet
Ürességgel telik, ami a vers maga
Micsoda freskó Micsoda tékozlás
Ehhez én nem is kellek Ehhez én,
látod, nem is Ehhez én, ehhez én
kicsit mégis Ha már És csak
egyetlenegyszer Még ezt Még így
De aztán hallgatok mint az út

A versszöveg többek között a kereszténység teremtéstörténetére, az európai kultúra egyik

sarokkövére játszik rá, mely szerint kezdetben nem volt semmi, csupán az *üresség*, Isten pedig e semmiből teremtette a világot, a létezést. Turczi István beszélője alapvetően Istenhez, halott költőtársához, Borbély Szilárdhoz, önmagához, valamint a mindenkori *Olvashoz* is beszél. Az *én* és a *te* alakzatai bizonytalanok, nem jól, vagy egyáltalán nem körülhatárolhatók, és éppen ezáltal egyetemesek. Bizonytalanná válik az egész külvilág, a költői beszélő egyre kevésbé talál benne kapaszkodót az áradó hosszúvers folyamán, az első tétel közepe felé pedig a lírai szubjektumot egyre jobban körülveszi az *üresség*:

Úgyis más lesz, ami lehetne,
és máshogyan, ami volt
Kitérni nincs mód, mondom
Csak semmi volna mindenén túl
A fehér, érzékeny és valós
Csak a Semmi,
a minden másnál tömörebb anyag,
az volna megkapaszkodni
Beszippantani a friss levegőt
Beszippantani az életet
a kimeríthetetlen lélegzet csarnokában,
itt, itt és megint itt,
a lassan nyíló zuglói ég alatt,
kis kertre néző teraszom

fakorlátjába kapaszkodva, amíg
szívem rítust cserél
Kezdődjön el a fény
Csodának ez is épp elég
A hajnal A hajnal A haj
nal, ahogy az ég palatáblájára
lehelem és kitartom a szót,
már szájmeleg
Az én hajnalom

Ahogy pedig az elégia retorikája halad előre a
verssorokon át, az *üresség* grandiózus motívumát egyre
inkább áthatja a költői beszélőt mintegy fizikálisan is
megbénító jelenség, a némaság, a hallgatás /
elhallgatás, a nyelvi kifejezőkészség elvesztése:

Az ámulatom ugyanolyan néma,
mint a reggeli nap, mikor futtában
a padlóra ejti egy ablak árnyát

Néma
Néma minden
Csak a hajnali szél
Csak fenyőfám susogása
Ahogy millió túlevél szavalja
megállás nélkül hőskölteményeit

Ma is meghívást kaptam felolvasásukra

E mondatukat olvashatjuk az első tétel utolsó soraiban, azzal a paradox, iróniától sem mentes komplex metaforával zárva, mely szerint a költő ma is meghívást kapott a kertjében lévő fenyőfa tűleveleinek (néma, tehát nyelven túli / kívüli) felolvasására. Az első tétel képletesen az elhallgatásba fullad, így tűnik át a líraretorika második tételbe, a *sostenuto*-ba.

Második tétel – sostenuto

A grandiózus elégiko-szimfónia második tételének elején a költői beszélő ugyancsak saját *én*jének, és persze úgy általában az emberi *én*nek integritására kérdez rá:

Az Énből mi lenne, ha nem sok-sok énből volna
A sokból mi lenne, ha Egy volna a sok
Sok egyből egy is sok
Sok ismeretlenes egyetlen,
egyenegy, a Leg
Egyből sok lenne
És azonnal nem én lenne
És nem figyelne rám
És sípolni kezdene, mint teafőző a gázrezsón

Számolni kell a reggelekkel

Most A mostban
A gőzölgő mostban
Konyhám közlekedő edényei közt
Elmosatlan napok Odakapott tej
Kávézacc Foltos terítő Kiflimaradék
Felbontatlan gázszámlák Hivatalos értesítés
Akár a teafilter, lóg belőlem az idő a gőzölgő
mostban Három cukor Fél citrom Sütemény
Azt rágcsálom Anyám sütötte Finom
és ártatlan ízű Egy kisfiú van belesütve
Aki én Aki én Aki én vagyok

A költői meditáció egy konkrét helyszínen, a lírai szubjektum konyhájában kezdődik / folytatódik, és a konkrét világból fokozatosan lép át a lírai beszéd az elvont, filozofikus síkra, ahol egy idő után már – paradox módon – a (nagybetűs) *Semmit*, az emberben és a világban tátongó egyetemes ürességet *faggatja*:

A Semmit faggatom Hová lesz,
ha feltűnik, hová, ha el, és nem marad
utána semmi És hol marad, ami előtte
volt, nem tudom, hol marad, hol maradnak el
a dolgok A dologtalan, a cselekvő ígék
A színek Az árnyak A régi reggelek

Nem tudom, honnan a hajnal,
honnan a kék, honnan a köd,
honnan a tehetetlen mohóság,
honnan a hidegen kopogó hangok
a halántékomon Honnan a kontúr
A kontúr, ahogy megfogalmazódik
Honnan a füst, mondja már meg valaki,
mely úgy száll föl, mint az áhitat
Honnan az áhitat Ismerem ezt az érzést
Mintha én sóhajtanék
Várok Ha már várás van
Üres a papírom, csak a szél jegyzetel

Idő
Ha van Ha nincs
Már észre sem

Az egyszerre drámai és meditatív-filozofikus
versbeszéd lassan az idő dimenzióját is
elbizonytalanítja, vagy legalábbis konstatálja annak
bizonytalanságát és megfoghatatlanságát, és a tétel
végére repetitív módon visszatér a némaság, az

elhallgatás, a nyelv médiuma elvesztésének motívumához¹²⁰:

Nyílik a szám Mondanék valamit vagy
inkább kiáltanék Nem jön ki Nincs hang
Mintha benn se lenne Ha kiejtem, nincs,
ami kiessen Ha kiejtem, nincs
Ha leírom, nem az enyém
Nem az enyém belőle semmi
Szavak nincstelenje Ez vagyok

A költő, akinek lényegében egyetlen teremtménye a nyelv, a szavak, itt elidegenedik saját nyelvi termékétől, szövegétől, és *szavak nincstelenjeként*, önkifejezésre képtelen néma szubjektumként, minden javától-képességétől megfosztva áll a néma ürességben. Ezzel az ismétlődő lírai-drámai fordulattal ér véget a második tétel, és e teljes nincstelenségben *beszél tovább* a lírai szubjektum harmadik tételben, a *capricciosóban*.

¹²⁰ Vö. Kovácsné Kiss Csilla kritikájával az Ürességről: KOVÁCSNÉ KISS Csilla, *Kezdetben volt az üresség, Turczi István új kötetéről*, A Vörös Postakocsi Online, 2017. október 17.
<http://www.avorospostakocsi.hu/2017/10/17/kezdetben-volt-az-uresseg-turczi-istvan-uj-koteterol/>

Harmadik tétel – capriccioso

Az *Üresség* harmadik tétele konkrét-biográfiai tények, emlékek felidézésével veszi kezdetét a lírai beszélő részéről:

Az olyan világban,
ahol nem fér el az Isten,
az embernek sincs helye
Ezek voltak anyai Nagyanyám
utolsó tiszta szavai a tatai öregotthonban
kilencvenhárom évesen, amikor járni se,
enni se bírt már, és kívánta a halált
Csodálatos nő lehetett
Ezek voltak az első tiszta szavaid,
amikor Nagyanyám temetése után
megismertelek

Most a fákat nézem a kobalt-ég alatt
A kihúnyó őszi délutánban
fekete evezők kísértik árnyukat
A fákat nézem, ahogy várják az esőt
A fák belsejében állnak, akiket szerettem
Néző vagyok
és mindig van látnivaló
Előredőlve bámulok az ötödik világtáj felé
Fülek a vállak síkjában
Köldök és orrlyukak egy vonalban

Nagy levegő Azután előre-vissza

A lírai szubjektum egyrésztől felidézi immár halott nagyanyja utolsó értelmes mondatait, melyek mélyen az emlékezetébe vésődtek, valamint a szeretett (talán a versbeszéd elhangzása idejében is szeretett) nővel való találkozás emlékét. „*Az olyan világban, / ahol nem fér el az Isten, / az embernek sincs helye*” – hangzottak a költői beszélő nagyanyja utolsó értelmes, tiszta szavaival, ez pedig kétségkívül reményt adhat a mindenkori olvasónak is az *ürességben való létezésről* való lírai meditáció közepette. Az elhunyt rokon utolsó szavainak felidézése után a szeretett nővel, egy stabil *te*vel való megismerkedés emlékei idéződnek fel. *Én* és *te* alakzata, a személyes névmások referenciája, megszólító és megszólított személye itt határozottan konkréttá válik, egészen a biográfiai emlékekig redukálva a versbeszédet. Egyértelműen egy férfi szubjektum beszél egy nőihez, egy megismerkedés és egy nagy szerelem kibontakozásának emlékéiről, majd egy majdani közös élet emlékeiről van szó. A versszöveg retorikájában végig jelenlévő filozófikus- elvont sík mellett itt a beszéd iránya és referenciája végig meghatározható marad, hiszen felidéződik többek között a beszélő és a megszólított nászútjának emléke is:

Hiszek a kövek és illatok erejében
Erős lehet, aki ismeri a számok hatalmát
Erős lehet, aki a könny és nevetés
gyökere alatt él Aki ambróziával táplálkozik

Felvidéki rokonaim egyszer küldtek
egy nagy csupor friss arany-színű mézet
Kenyérre kentek Lecsöpögött
Túl édes, de kenyérrel jó Mondtad
Még cuppogtál is hozzá
Ragadtunk mint a nászutasok
örkényeskedve
azon a bizonyos légypapíron
Ezek voltak a mézesheteink
Méz volt a kávéfőzőn A virágvázán
A gumipapucsban A vécéülőkén
A távirányítón A laptopon
Még a ledzeppelines pólóm is ragadt
Túlcsordult a ház veled
Odaszoktak a környék macskái
Jó, hogy medve nem volt a közelben
Ezek voltak a mézesheteink

Beszélő és megszólított tehát házasok, a lírai szubjektum a feleségéhez szól. A harmadik tételben vége felé azonban, a személyes-biográfiai emlékek dimenzióján túlhaladva a beszélő ismét elvont-

bölcseleti síkra evez. Turczi István hosszúverse teljes terjedelmében idézi (németül, eredeti nyelven) és integrálja szövegében Paul Celan egyik ismert, nyelvfilozófiai tematikájú versét, az *Ein Dröhnen* kezdetű költeményt:

*Ein Dröhnen: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber*

Már eső xilofonozik
az ablakpárkányon
Felveszem a kapucnis kordzakómat,
és szivarkára gyűjtök
Az ég ólomtakarója alatt
összébbhúzódnak a dombok
Egyre ömlik a víz Ránkszakad
A kerten túl átgázol a kőhányáson
Már zúdul is le a falu felé
A villámlásban
egészen közelről
tisztán kivehetően
látom létem
Léthe

Paul Celan az e versben megfogalmazott metaforaellenessége kísérlet az emberi nyelv megtisztítására¹²¹, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. Celan kései költészetében a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.¹²² A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan Turczi István által intertextuálisan saját versfolyamába illesztett, *Ein Dröhnen* kezdetű versének magyar fordítását is:

MEGZENDÜL AZ ÉG:

az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.

Lator László fordítása ¹²³

¹²¹ Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

¹²² BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

¹²³ A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

Az emberi nyelv Celan – s jelen esetben az őt megidéző Turczi – számára nem egyéb, mint *metaforák fergetege*, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző közeg. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.¹²⁴ Nietzsche szerint – s a nyelvtudomány számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva így 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. Turczi elégikoszimfóniájának harmadik tétele hasonló

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

¹²⁴ Vö. KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

következtetésekkel zárul, a költői beszélő pedig felhőszakadásban-villámlásban (az *Ein Dröhnen* kezdetű Celan-vers mennydörgéséhez hasonlatos körülmények között) konstatálja, hogy látja (saját) létét, amely (ez esetben szójátékot sem nélkülözve) nem más, mint a *Léthe*, azaz a görög mitológia alvilágának, a Hádésznak egyik folyója a kettő közül. *Mnemoszüné* az emlékezés, *Léthé* pedig a feledés folyója, melyből a holt lelkek azért isznak az alvilágba való belépés előtt, hogy elfeledjék korábbi, földi életüket. Súlyos, drámai-mitikus következtetés, mely szerint az emberi létezés maga lenne a feledés, s életünk múltával talán mindnyájan elfeledettségre ítéltetünk. Ezzel a következtetéssel zárul a harmadik tétel, és ezzel terhelten veszi kezdetét a negyedik tétel, a *con moto*.

Negyedik tétel – con moto

A negyedik tételben a kör bezárul – hiszen emlékezhetünk, Turczi István verse alcíme szerint *elégia a másnapért, hajlantól hajnalig, négy tételben* – tehát metaforikusan huszonnégy óra, egyetlen nap leforgását örökíti meg. A versbeszéd hajnalban indul, és hajnalban is ér véget. A negyedik tétel kezdetén már hajnal van, s a versbeszéd huszonnegyedik órája felé közeledünk:

A hajnalok vakok,
mint az újszülött macskák
Amit akarnak, azt tesznek velem
Bennük úgyis csak holnap kezdődöm el
Én, a sötét, a súlytalan életem, akárhány évem
És elfelejti majd e test, hogy test
Elfogy belőlem, megtelik velem
Csak a szél tart össze az ágylábak között
És az idő árnyéka: az álom
Árnyak vésődnek árnyra
Az agy elejti az arcokat,
mikor bevetésre indulnak démonaim
Gyémántszútrák és szentbeszédnek vannak
a sötétségben eltemetve Meddig tart,
és miért nem enged Mintha suttozásban járnék
Gúnyoros jambusokat morzsol el a száj
Megtanulja és elfelejti Megtanít és elfelejt
Előre emlékezik, hisz álom
És lát Látva lát
Minél feketébb a sötét, annál erősebben

Megtörténik, ami még nincs
Kilobban Beomlik Maga alá temet
Önmagam ellen mit is tehetnék

Az álmok mind a szív szerinti rokonaim

A versszöveg lírai beszédmódja egyre rezignáltabb hangon szólal meg, a költői szubjektumot és környezetét pedig szépen lassan, feltartóztatlanul kitölti az egész mű címadó jelensége, a megragadhatatlan-leírhatatlan-elmondhatatlan, konkrét és filozófiai síkon is megjelenő fogalom: az *üresség*.

A harmadik tétel közepe felé jelenik meg egy egyszerre csodálatos és démoni, mitikus nőalak, s következik egy szeretkezés metaforikus leírása, erősen, félreérthetetlen utalásrandszerrel rájátszva az *Énekek énekére*. Az erotikus motívumok használata jellemző Turczi István amúgy nagyon is emberközpontú és olykor minden pesszimizmusa ellenére is életigenlő költészetére¹²⁵, itt azonban a nő alakja inkább szimbolikus-metaforikus, mint konkrét, az olvasó pedig nem tudhatja egészen pontosan, hogy egy bizonyos nőhöz intézett, rapszodikus szerelmi vallomást vagy inkább

¹²⁵ Vö. V. GILBERT Edit, *Nőkép, férfikép, emberkép és önkép Turczi István életművében*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 210-217., valamint: SÜTŐ Csaba András, *Permanens transzparencia. Szöveg, test, fény, árnyék. Turczi István erotiko-lírájának megközelítése szöveg- és képelméleti támogatással*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 126-136.

imaszöveget olvas¹²⁶, a nőalak pedig nem más, mint – az emberrel igen disszonáns viszonyban álló – Isten metaforája:¹²⁷

Tagjaira bomlott férfinő Szerelmi
díler Mégis: a négy elem bizalmasa
Teste, ez az összenőtt, tömör üresség,
kitörni készül, magában nincs helye

*Was uns
zusammenwarf,
schricket auseinander,
ein Weltstein, sonnenfern,
summt*

Akkor előrelépett, mint aknára, úgy
A zenébe kapaszkodva lendült, suhant,

¹²⁶ Vö. VAJDA Károly, *Líra, liturgia, literalitás Turczi István költészetében. Az ima indiszponabilitásának jelentősége*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 87-111.

¹²⁷ Az *Énekek énekével* való párhuzamot Zsille Gábor is felveti. Vö. ZSILLE Gábor, *Kitölteni az úrt*, Irodalmi Jelen Online, 2017. június 18.
<https://www.irodalmijelen.hu/2017-jul-18-1840/kitolteni-az-urt>

emelkedett Örvény iramlott lábainál Kinyílt
Bezárult Egyszerre forrón és szenvtelenül
Meggördült Visszacsuklott Majd hirtelen
fellebbent Fel a magasba, hol sötét tömegével
az ég összelapul Hol nincs már, ami elválaszt
Ami összeköt És számon semmit se kérhetek
Mekkora hatalmat használ Amit akar,
azt tehet velem Minden hajnal kultusz és kín
Sohase az történik Sohase az jön el
Mohóságom csődje, ha utolér, mégis merre
Szétrebbentek az ujjai, mint a madarak
Kibontott hajával telefirkálta a levegőt

Az Énekek énekére való egyértelmű utalásokon túl
versszimfóniája negyedik tételében Turczi
intertextuálisan saját művébe integrálja Paul Celan egy
másik, viszonylag ismert kései költeményét, a *Was uns*
kezdetű poémát, melyet az érthetőség kedvéért
ugyancsak érdemes magyar fordításban is
megidéznünk:

Ami bennünket
összedobott,
szétszalad,
naptávol világkő

zúg.¹²⁸

*Lator László fordítása*¹²⁹

A fenti rövid vers, akár csak Paul Celan kései verseinek többsége, valószínűleg többféleképpen, akár egymásnak ellentmondó módokon is értelmezhető. Jelen tanulmány pusztán egyetlen rövid, érintőleges értelmezésre tesz kísérletet. A vers beszélője többes szám második személyben szólal meg. *Valakikről* van szó, akik összekerültek, ám az őket egymáshoz vető tényező szétszilálódik, szétszalad. Az utolsó két sorban a mindössze ötsoros, hermetikus, enigmatikus vers a szubjektív szférából az egyetemes szférába lép át, „*naptávol világkő zúg*”, azaz a naphoz viszonyított távolságban (?) / nappal azonos távolságban maga a Föld, a világ, melyet a költői beszélő kővel azonosít, megzendül, zúgni kezd. A *mi* lehet ugyan a költői beszélő és kedvese, elválásuk pedig szakítás, egy szerelem vége, mely az egyéni beszélő számára akár olyan, mint egy apokalipszis, ezt pedig a „naptávol világkő” zengéseként éri meg. Ugyanakkor a Celan-

¹²⁸ A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Lichtzwang*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 970.

¹²⁹ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 96.

vers értelmezhető apokaliptikus költeményként is, ahol a *mi* személyes névmás talán minden emberre utal, az őket eddig egységben tartó erők, eszmék pedig szétzilálódnak, szertefoszlanak – a világkő megzendülésre valaminek a végére, talán magának a civilizáció végére utalhat – figyelembe véve Paul Celan költészetének kontextusát egyáltalán nem lehetetlen, hogy a vers nem is a jelenre, sokkal inkább a múltra, a második világháborúra és a Holocausztra utal, az apokaliptikus látomás pedig nem jövőbeni, hanem múltbéli vízió a világ végétől. Hogy Turczi versén belül melyik értelmezési lehetőség tűnik valószínűbbnek, azt nem egyszerű eldönteni, s talán nem is kell eldöntenünk – hiszen az egy adott személlyel való viszony metaforikus leírása egyetemesen is szólhat az emberi viszonyok komplexitásáról. Habár látszólag ember és ember, szubjektum és szubjektum viszonyáról van szó, az ember kénytelen újra és újra ráébredni, hogy mind a két szubjektum közti teret, mind pedig az ember saját belső lelki terét az *üresség* tölti ki. Az emberi élet hiábavalósága és üressége, az ember és ember közötti, de akár az Isten és ember közötti tér áthatolhatatlan üressége, a hétköznapiak sivárságából fakadó lelki-társadalmi vákuum, a posztmodern fogyasztói társadalom immoralis-materialista kiüresedettsége, és a komplex toposz

értelmezési lehetőségeit, az emberi létezésben megnyilvánuló dimenzióit még hosszan sorolhatnánk. Az egyetlen kötetben közölt, 1100 soron keresztül áradó elégia meditatív-filozofikus alaphangulata mellett komor hangnemben szólal meg. A költői beszélő visszaemlékszik élete számos mozzanatára, nagyanyja utolsó szavaira, az élete szerelmével való megismerkedésre, ám szükségszerűen nem minden emlék szép. Számot vet élete jelenével is, súlyos kérdéseket intéz önmaga és a világ felé, de a válaszok nehezen adják meg magukat, a helyszínek, leírások, rögzített állóképek többségüket tekintve korántsem derűsek. Turczi elégiáján belül szinte mindig az én személyes léthelyzetéből indul ki, ám korántsem marad meg pusztán afféle alanyi költőnek – a metafizikai világ, a látható léten túli léten túli létezés lehetőségei izgatják, s egy költőt kétségtelenül mindig elszomorít, ha a végső nagy kérdésekre nem találhatja meg a választ. Hiszen ki mást is kérdezhetne, mint önmagát és a mindig felette álló nyelvet, esetleg a mindenkori olvasót? A nyelv azonban nem mindig ad kielégítő választ, sőt, sokkal inkább megtéveszt, töredékes válaszokkal szolgál – miként arra a Paul Celantól teljes terjedelmében a szövegbe beidézett négy rövid vers némelyike is utal –, a lényegét a homályban hagyva, hogy mind költő, mind olvasó csupán annyit lásson a mögöttes világból, amennyit léthelyzetéből kifolyólag

láthat, a többit pedig egészítse ki, gondolja tovább. Turczi versbeszélője elsősorban analitikus létezés-összegzésben gondolkodik, az emlékképek és pillanatnyi asszociációk lepárlásának szándéka vezérli és szervezi egységbe fegyelmezett, jól szerkesztett versszöveget. Végig jelen van ugyanakkor egy megmagyarázhatatlan félelem, egy érzés, mely az olvasónak is hamar eszébe villanhat a kötet verseit olvasván: mintha az adott igazság, a keresett valóságrész egy perccel korábban még ott lett volna, s épp akkor illant volna el, mikor a költő megkísérelte volna végre megfogni, rögzíteni és a szavak teremtménye által a maga változatlan formájában megörökíteni. Egyfajta *Unheimliche*, bizarr, ugyanakkor természetes bizonytalanság-tapasztalat ez – hiszen a létezés és azon belül maga az ember személyisége és léthelyzete olyan hirtelen változik, hogy az szinte megragadhatatlan és leírhatatlan, a mindenkori versszöveg pedig csupán a változás előtti állapot hűlt helyét képesek megőrizni. A létezés változásainak rögzíthetetlensége pedig az emberben egyfajta bizonytalanságot, ürességet, hiábavalóság-érzetet generál. E tekintetben líraretorikai szempontból Turczi *Üressége* igen sokban hasonlít a költő *A változás memóriája* című¹³⁰, 2011-ben megjelent

¹³⁰ Vö. TURCZI István, *A változás memóriája*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2011.

verseskötetéhez, az életművön belül olvasható annak egyfajta folytatásaként, még ha igen sokban el is tér tőle.

Mindemellett persze jelen van a kötetben az alapvetően komor, meditatív és melankolikus hangnemen túl valami más is, mely sajátos bájt, egyéni atmoszférát kölcsönöz a versszövegeknek. A komorságba vegyül némi derű és játékosság is – Turczi rá jellemző módon itt sem állhatja meg, hogy ne játsszon, kísérletezzon, feszegetse egyébként fegyelmezett és jól megmunkált líranyelvének határait. Nyelvileg polifonikus, sokszínű vers ez, melyben a szentenciózus-meditatív alapstíluson túl vegyülnek szójátékok, szleng kifejezések, mű- és szakszavak, neologizmusok. Nem mentes tehát mindez az alapvetően bölcselkedő és homlokráncoló, elégikus költői attitűd az ironiától és önironiától, a humortól és a játéktól sem. S éppen ez a helyenként, foszlányokban megjelenő könnyedség az, mely a költői beszélő számára elviselhetőbbé, túlélhetővé teszi a mindennapok keserű egzisztenciális valóságát, a kísértő emlékek forgatagát, a sorok mögött asztrálisteként végig jelenlevő, ihlető barát és pályatárs, Borbély Szilárd elvesztését, illetve a létezés bizonyos szegmenseinek hozzáférhetetlenségét.

Az *Ürességben* valami határozottan elkezdődik, mégpedig egy igen erős és határozott költői meditáció,

mely a kötet keretein belül talán korántsem ér véget – Turczi István áradó elégiája *hajnaltól hajnalig*, azaz a másnap kezdetéig párbeszédet kezdeményez a mindenkori olvasóval, egyúttal felszólítást is intézve felé, hogy magában próbálja meg befejezni, amit a költő a maga útján megindulva elkezdett. Találja meg a saját válaszait, szegődjön a költő és szöveg mellé útítársul. Talán érdemes idéznünk a kötetben elrejtett üzenetet legjobban összefoglaló lírai epilógust, az *Üresség* néhány utolsó sorát, mely talán a választ is magában rejt a versszövegben feltett kérdésekre, s egyúttal valamiféle reményt is sugall az olykor reménytelennek tűnő emberi létezésben:

Nem tart már soká Levonulnak az árnyak
Jön a reggel Beköszön a másnap
Ami nem is jön, csak itt van
A vállán tartja a levegőt
Megérintett tárgyak nyelvén szól hozzád
És megtelik bizalmas ürességgel
Reggel van Más nap
Egyszerre nyílik ég és konzerv
A mozdulat fénné élezi a kontúrokat
Aki szeretni készül,
keressen tágasabb csöndet a hallgatásnál
Aki szeretni készül,
hallgasson boldog zenét

Fontos, az értelmezéshez a befogadó számára fogódzókat nyújtó tulajdonsága a műnek az elégiaszöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, a szimfónia műfaját leképező struktúrája. Ezt az értelmezési szempontot erősíti, hogy a zene a versszövegen több helyütt motívumként is megjelenik. A zenei referenciarendszer okán az *Üresség* mint versmű egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közzismert, 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 szólt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti

múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.¹³¹ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a jelen versszimfóniára alkalmazni, és feltenni a kérdést: milyen hatást lenne képes az elérni, ha a mindenkori befogadó esetleg megzenésítve hallaná azt olyan módon, hogy a textuális vers maga egyre inkább háttérbe szorul?

Turczi István a kötet függelékében gondosan közli azon szerzők jegyzékét, akiknek műveire verse az intertextuálitás valamely alakzatán keresztül utal, akitől *egy-egy szó, kifejezés, mondat vagy verssor* olvasható az Üresség 1100 sora közé rejtve (nem is annyira rejtve, hiszen a szövegközi citátumok a tördelés során dőlt betűvel kerültek kiemelésre). A lista a teljesség igényével a következő: Borbély Szilárd, Paul Celan, Paul Cezanne, Gergely Ágnes, Hules Béla, József Attila, Kemenczy Judit, Keszthelyi Rezső, Kurdi Imre,

¹³¹ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Gwendolyn MacEwen, Radnóti Miklós, Rainer Maria Rilke, Orbán Ottó, Simon Balázs, Szabó Lőrinc, Tarján Tamás, Tóth Árpád, Vas István, Ludwig Wittgenstein, Adam Zagajewski. Gazdag és illusztris névsor – többnyire költők és írók, akad azonban köztük egy-két képzőművész, filozófus, irodalomtudós is. Szellemi tájékozódási pontok, fároszok a költő számára, akiknek a nyomán részben halad a lét- és világértelmezésben. Jelen esszé nem tekinti elsődleges feladatának Turczi István hosszúverse, az *Üresség* intertextuális dimenzióinak részletes elemzését, hiszen előfeltevése, hogy a mű egyetemes-humanista költői üzenete, ha van ilyen, az intertextuális referenciák részletekbe menő analízise nélkül is felfejthető. Mindezen felül a Turczi által teljes terjedelmükben, nem csupán töredékként, sor- vagy mondatszinten megidézett Paul Celan-versek kapcsán talán már többet is szóltunk az *Üresség* intertextuális vonatkozásairól, mint kellett volna...¹³²

¹³² Vö. Zsávolya Zoltán tanulmányával, aki az *Áthalások* című kötet ürügyén az intertextualitás alakzatai Turczi István költészetében igen kimerítően elemzi: ZSÁVOLYA Zoltán, *Cédulák egy/a („)Költészethez(“)*. Turczi István (lírai) életművének értékelése – az *Áthalások* című kötet okán és ürügyén, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 39-62.

Itt jegyezhetjük meg hosszabban, hogy Szepes Erika a 2013-ban kismonográfiát publikált Turczi István költészetéről¹³³, melyben a szerzőt többek között az emlékezet és a hagyományőrzés költőjének aposztrofálja, költészetét lényegében az *emlékezet-felejtés-megőrzés* hármas folyamatára fűzi fel. Rávilágít arra, hogy Turczi István lírája mennyire *nem posztmodern*, hiszen többnyire korántsem agnosztikus vagy értelmezhetetlen szövegeket produkál, hanem nagyon is szervesen illeszkedik a modern költészeti hagyományhoz. Modernség és posztmodernség közé helyezi el Turczi líráját¹³⁴, kimutatva, hogy bár Turczi István lírájában érzékeli a posztmodern kor problémáit, s költészetében fel is használja a posztmodern stílusjegyeket – eredményesen –, emellett azonban erős, bizonyos értékek mellett a nihilizmus korában is elkötelezett modern világnézet olvasható ki verseiből¹³⁵. Az alanyiség alakzatát és az utazás

¹³³ SZEPES Erika, *A bagyamaember. Turczi István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.

¹³⁴ Vö. Szepes Erika külön is publikált tanulmányával: SZEPES Erika, *Turczi István posztmodern és modern között*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 180-202.

¹³⁵ Turczi István költészetének (késő- / hagyományörző) modern jellegével Kabdebó Lóránt is foglalkozik. Vö. KABDEBÓ Lóránt,

toposzát vizsgálja Turczi költészetén belül, magányos lírai utazónak aposztrofálva a költőt, aki lényegében önmagához érkezik vissza verseiben. Líráját megkísérli elhelyezni az *új-szenzibilis*nek nevezett poétikai térben, majd rávilágít, hogy Turczi még a XXI. században is mintha hinne az öröklétben és a transzcendensben, ezzel ugyancsak szembefordulva a posztmodern kor és paradigma(rendszer) szinte kötelező értékvesztettségével. Szepes Erika többek között elemzésnek vetette alá Turczi István szójátékait, s arra a következtetésre jut, hogy esetében jórészt nem öncélú (?) posztmodern nyelvjátékról, sokkal inkább a modernség irodalmi tradíciójához köthető *szómagiáról* van szó. Turczi István *A változás memóriája* című, az *Üresség*gel is erős előzményi kapcsolatban álló kötetében Szepes megítélése szerint többek között Rilke poétikájához tér vissza – s teszi ezt az *Üresség* című kötetben is, miként arról annak egyik mottója is tanúskodik –, s költői beszélője szinte a végletes magány állapotában leledzik ugyan, ám e magány mindenképpen *teremtő magány*, melyben / melyből a költő egész autonóm világokat képes létrehozni.

Turczi István költészete – hagyomány, mely átvezet a huszadik századból, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 175-179.

Értéket képvisel egy értékvesztett történelmi időben, Turczi István posztmodern korban is *modern*, azaz tulajdonképpen értékőrző költészetére ez pedig halmazottan igaz. Meggyőző érveléssel mutatja ki a *jelentés, személyesség*¹³⁶ és a *képviseléség*¹³⁷ jelenlétét a posztmodern értékvesztett / szélsőséges értékpluralizmust hirdető korában is jelentékeny kortárs magyar szerzők műveiben. Turczi Istvánt a modernség hagyományához visszanyúló, verseiben sokrétűen megnyilatkozó, ám mindenképpen értékőrző költőnek látja és láttatja – úgy vélem, ezen megállapításait megalapozottnak tekinthetjük, és bátran

¹³⁶ Az intertextuális és személyes-biográfiai elemek együttes megjelenéséről Turczi István költészetében többek között Tverdota György közölt elemző tanulmányt az *Áthalások* című kötet ürügyén. Vö. TVERDOTA György, *A szövegköziségről a személyköziségig. Költőtársak Turczi István lírájában*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 11-17.

¹³⁷ A közösségi / képviselési beszédmódról és az ezzel társuló személyességről Turczi István lírájában nem csupán Szepes Erika, de Bárdos László is értekezik egyik tanulmányában: BÁRDOS László, *Intim nyilvánosság – történelmek személyes térben. Turczi István lírája közös és egyéni létezés metszéspontján*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 112-119.

vonatkoztathatjuk az *Üresség* című kötetre is, hiszen az egyes mű szinte sosem olvasható eredményesen az életmű bizonyos fokú ismerete és jellemzése nélkül. Fény és sötétség, remény és reménytelenség, teljesség és üresség, személyes és közösségi létezés, individualizmus és egyetemesség – ezek a nagy, a költőket az ősidőktől kezdve foglalkoztató ellentétpárok, jelenségek Turczi István elégikoszimfóniájának központi motívumai. Nehéz az *ürességről* mint filozófiai, pszichológiai, társadalmi fogalomról a huszonegyedik században úgy verset írni, hogy a szöveg ne fulladjon közhelyhalmozásba. Az egyetemes humanizmust képviselő, mindenkiért és mindenki helyett megszólaló, a posztmodern korban is részben a modernség értékőrző hagyományának nyomdokain járó Turczi Istvánnak azonban mindez meggyőzően, nagy erudícióval sikerült. Az *Üresség* kétségtelenül jelentős, egyetemes értékeket közvetítő, értelmezési lehetőségekben páratlanul gazdag darabja mind a kortárs magyar költészetnek, mind Turczi István lírai életművének. A metaforikusan 24 órát feldolgozó, négytételes elégia elmélyült filozófiai-lelki-költői utazásra invitálja mindenkori olvasóját, mely révén az ember mind az őt körülvevő világhoz, annak paradox ürességéhez és teljességéhez, mind pedig önmagához, önmaga belső teljességéhez és ürességéhez közelebb juthat, csupán rajtunk,

olvasókon múlik, követjük-e a költőt a mély jelentést
hordozó szavak útjára.

7.

AHOL AZ ISTEN HELYÉRE VÉGÜL AZ EMBER LÉP KAPCSOLÓDÓ TANULMÁNY VÖRÖS ISTVÁN *SZÁZÖTVEN ZSOLTÁR*¹³⁸ CÍMŰ VERSESKÖTETÉHEZ

A kortárs magyar irodalom egyik legjelentősebb szerzőjének, a mindhárom műnemben, s emellett irodalomtudósként is maradandót alkotó Vörös Istvánnak gigantikus, több mint háromszáz oldalas verseskönyve több év munkájának eredménye. A költő e posztmodern, vagy inkább posztmodern utáni korban keletkezett (?) kötetében nem tesz mást, mint nemes egyszerűséggel (vagy inkább az irodalomtól elvárható legnagyobb komplexitással) parafrazeálja a *Biblia* százötven zsoltárát, a kortárs magyar lírai és referenciális valóság terébe helyezve át a vallásos versszövegeket.

Mielőtt azonban rátérnénk Vörös István *Százötven zsoltár*ának elemzésére, nem árt egy kis műfajtörténeti-filológiai bevezetőbe bonyolódnunk, ez ugyanis gyakorlatilag elengedhetetlen ahhoz, hogy e

¹³⁸ Hivatkozott kiadás: VÖRÖS István, *Százötven zsoltár*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2015.

kortárs lírai zsoltárokat a helyükön értelmezzük és megértsük, pontosan mi is az, amit Vörös parafrazeál és egyúttal a maga költői módján jó értelemben ki- és átforgat. Definíciója szerint a zsoltár ugyanis nem más egyfajta verses imádság, mely igen közel áll a himnusz műfajához, eredetileg az *Ószövetség*ben található 150 vallásos ének gyűjteménye. Pontos meghatározása: zenei kísérettel előadott dal, Isten dicsőítése hangszerekkel, amely az Ő jelenlétébe való bejutást eredményezheti. A műfaj a zsidó vallásból ered, de értelemszerűen a belőle kialakult keresztény vallás és irányzatai számára is igen fontos. Az *Ószövetség*ben található zsoltárok különösen kedves énekeivé lettek a református egyházaknak. Béza Tódor és Marot Kelemen francia református hittudósok a tizenhatodik században versekbe szedve lefordították a zsoltárokat; a Szent Bertalan-éjt követően a Lyonban meggyilkolt Claude Goudimel pedig zenét is szerzett hozzájuk, a legelső magyar nyelvű zsoltárfordítások pedig jórészt Szenczi Molnár Albertnek köszönhetőek.

A bibliai *Zsoltárok könyve* köztudottan maga a zsidóság és a kereszténység közös imakincsének része, a vallásos költészet egyik világirodalmi csúcsteljesítménye, amelyekben olyan örök emberi problémák, érzések és magatartásmódok fogalmazódnak meg, mint a szenvedés, a betegség, az

üldöztetés, a halál, az öröm, a hála, az ujjongás, az Isten utáni vágy, a dicséret, a kérés, valamint a bűn- és a szeretetvallomás. A könyv maga egy 150 zsoltárból álló imagyűjtemény. Az ókori Izraelben a vele szomszédos országokhoz hasonlóan, mint Egyiptom, Mezopotámia vagy Kánaán, kezdettől fogva születtek művek a lírai költészet számára műfában, s ezek közül több alkotás bekerült a *Biblia* könyveibe, mint példának okáért *Mózes éneke* (Kiv 15), a *Kút-éneke* (Szám 21,17-18), *Debóra győzelmi himnusza* (Bír 5) vagy *Dávid siratóéneke* (2Sám 1), de a prófétai könyvek több verse is ugyanehhez az irodalmi műfajhoz tartozik. Hasonló költői művek kerültek az *Újszövetség*be is, mint például a *Magnificat*, a *Benedictus* és a *Nunc dimittis című költemények*.

A *Zsoltárok könyve* ma ismert kialakulásának és végső lezárásának idejét nem lehet biztosan megállapítani. A legtöbb modern bibliakutató szerint a zsoltárok egy része a második jeruzsálemi Templom és a zsinagógák liturgiájában alkalmazott énekeknek tekinthető, így a zsidók babiloni fogsága utáni korban még nem lehetett lezárt gyűjtemény. Az azonban teljesen biztos, hogy némelyik zsoltár keletkezési ideje ennél sokkal-sokkal korábbi. Dávid király nevét több zsoltár viseli címfeliratában, és mivel őt tekintették a legnagyobb zsoltárköltőnek, valamint a Biblia történeti könyvei is megemlítik zenei és költői tehetségét

valamint a kultuszhoz való vonzódását, elfogadhatónak tűnik a felfogás, hogy a legtöbb Dávid neve alatt fennmaradt zsoltároknak bizonyos módon ő maga volt a szerzője. Azt a huszadik századi forráskritikai álláspontot, mely szerint a zsoltárok nagy része későbbi korban keletkezett, ma már csak kevés tudós tartja elfogadhatónak. Általánosságban elmondható, hogy a *Zsoltárok könyve* a királyság idejétől egészen a babiloni fogság utáni korig terjedő évszázadok költői termése. A legősibb zsoltárok az ún. királyzsoltárok és a kultikus himnuszok. A kánoni összeállítás tudatos szerkesztői munka eredménye, és valószínűleg a Krisztus előtti 4-3. századból származhat. Ez eredményezte a bevezető (Zsolt 1; 2) és befejező (Zsolt 150) zsoltárokat, illetve a gyűjtemény 5 könyvre való felosztását, amelyeket egy-egy doxológia (istendicséret) zár le. A *Septuaginta*-ban még egy 151. zsoltár is megőrződött, amely az ólatin *Vetus Latina* és szír *Peshitta* bibliafordításban is benne van. Ennek a zsoltárnak a héber eredetijét Kumránban találták meg. Az ortodox keresztény egyházak kánonja ezt a zsoltárt is Isten által sugalmazottnak tartja, de a héber, a katolikus és a protestáns kánon már az apokrif iratok közé sorolja.¹³⁹

¹³⁹ Vö. RÓZSA Huba, *Az Ószövetség keletkezése I-II.*, Budapest, Szent István Társulat, 1999, 321-338.

Érdekes filológiai tény, hogy bár a *Zsoltárok könyvének* héber szövege helyenként helyrehozhatatlanul megromlott, a szövegkritika ma már meglehetősen pontosan vissza tudja adni az eredeti szöveget és annak értelmét. Fő forrásai a Kumránban talált kéziratok, valamint a régi bibliafordításokkal való összevetés (elsősorban a görög *Septuaginta* és a szír *Peshitta*). A *Peshitta* bibliafordítás független a *Septuagintától*, ezért szövegkritikai szempontból önálló forrásként vehető figyelembe. A *Septuaginta*-ban lévő *Zsoltárok könyve* fordítása legnagyobbbrészt pontos, és csak néhány helyen találhatók benne pontatlanságok. Az összes latin fordítás ezen a görög fordításon alapul. Az ólatin *Vetus Latina* (Krisztus után 150 körül keletkezett) a *Septuaginta* szó szerinti fordítása, amelyet szövegromlás miatt I. Damáz pápa megbízásából Szent Jeromos javított ki Krisztus után 384-ben a görög szöveghez igazítva. Ez a fordítás a *Psalterium Romanum* (Római zsoltároskönyv) címet viseli, s ezt használták a katolikus egyház szertartásain egészen az 1970-es liturgiai reformig. Szent Jeromos múlva készített egy további javított fordítást a *Hexapla* alapján. Ez a *Psalterium Gallicanum* (*Galliai zsoltároskönyv*), amely aztán a *Vulgatába* is bekerült, illetve ezt a verziót használták a zsolozsmában, illetve a gregorián énekekben. Ezután készített el Jeromos egy

a héber szöveg alapján álló fordítást is, a *Psalterium iuxta Hebraeos* (*A héberekhez közel álló zsolnároskönyv*), ez azonban sohasem vált elterjedtté, bár több *Vulgata*-kiadás ezt a fordítást is külön közölte. Minthogy Szent Jeromos az ólatin fordításon csak a legszükségesebb javításokat végezte el, így a *Vulgatába* bekerült fordítás több helyen eltér a héber eredetitől. Emiatt XII. Piusz pápa megbízásából a Pápai Biblikus Intézet hittudósai egy új fordítást készítettek, amelynek hivatalos kritikai kiadása 1945-ben jelent meg Rómában *Liber Psalmorum cum canticis Breviarii Romani* címen.

A főbb teológiai gondolatok felvázolására alapul szolgál az egyéni vagy közösségi istenhit, amely az Ószövetségben az Izrael Istenéhez járuló ember magatartása. Valamennyi zsolnár Istenhez szól, istenképük nem elvont, a szövegek mindig egy személyes és személyszerűen létező Istent hirdetnek. Elsősorban egy, a történelemben tevékeny Istenről van szó, akinek üdvözítő tettét Izrael népe már többször megtapasztalhatta. Istenképüket az üdvtörténet határozza meg, ezért található annyi utalás a múltra, azonban Izrael a jelenben is tapasztalhatja Isten jelenlétét. A zsolnárok szerint Isten igaz, tökéletes, jóságos, és mindig gondja van az emberre, az igazakat megjutalmazza, a bűnösöket pedig megbünteti. A hívők mégis találkoznak ennek az ellenkezőjével, ez pedig például a 37. zsolnár tanúsága szerint azért van,

mert a gonoszok boldogsága csak látszat, sikereik elenyészenek az igazakkal szemben, Isten büntetése pedig egyszer utoléri őket. A hitet Isten igazságában mindig megőrzik és ragaszkodnak Isten akaratahoz. Az *Ószövetség* felfogása szerint az embert sújtó csapások vétkei, bűnei következményei. Aki azonban felismeri saját bűneit, az bűnbánattal és bocsánatkéréssel visszaszerezheti Isten pártfogását, megbocsátást és megváltást nyerhet. Isten nem tagadja meg irgalmát attól, aki helyre akarja állítani a Vele való közösséget, és mindig meghallgatja a hozzá könyörgő embert, a szenvedők pedig biztos segítségre találnak nála. Miként azt Simon T. László nagyon találóan összefoglalja:

*„A zsoldárok világának négy sarkköve a panasz és a dicséret, a bűnvallomás és a könyörgés. Az Istennel kapcsolatot teremtő, párbeszédre vágó ember életének alapvető szituációi. Madártávlatból szemlélve vagy első benyomásainkra hagyatkozva kifejezőkészségünket közhelyesnek érezhetjük. A megszokott szavak azonban megterhelt szavak.”*¹⁴⁰

¹⁴⁰ SIMON T. László, *Hozzátok szavakat magatokkal! Közelítések a zsoldárokhoz*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007. Idézi: SZALAGYI Csilla, *Százötven variáció a lélek állapotaira. Vörös Istrán: Százötven zsoldár*, Vigilia, 2016/8, 629-632.

A *Zsoltárok könyvé*n és a zsidó-keresztény szentíráson túl azonban a zsoltár egy igen elterjedt vallásos irodalmi műfaj, mely már igen korán megjelent a magyar irodalomban is. Zsoltárokat tartalmazó mű az 1513-as keletkezésű Czech kódex mely Kinizsi Pálné imádságos könyve volt.¹⁴¹ A reneszánsz legnagyobb magyar költője, Balassi Bálint nemcsak katonaverseket és szerelmes verseket írt, hanem korának neves zsoltárkötője is volt. Fontosabb zsoltárjai az *50. zsoltár* és a *Kiben bűne bocsánatáért könyörgött akkor, hogy házasodni szándékozott* című verse. A modern magyar irodalom ugyancsak számos jelentékeny képviselője írt zsoltár címmegjelöléssel ellátott verseket, és a felsorolás korántsem teljes, csupán íme pár kiragadott példa: Babits Mihály (*Zsoltár férfibangra, Zsoltár gyermekbangra*), Ady Endre (*Az éj zsoltára, Szűz Máriához írt Ady zsoltárok*), József Attila (*Csendes estéli zsoltár*), Weöres Sándor (*Zsoltár*), Ladik Katalin (*Zsoltár I-II*), Samu Margit (*Karácsonyi zsoltár*), Orbán Ottó (*Zsoltár*), Csoóri Sándor (*Utolsó zsoltár*), Füst Milán (*Zsoltár*). Irodalom és zsidó-keresztény vallás kapcsolata terén azonban elég, ha a közelmúlt magyar költészetéből Pilinszky János életművére gondolunk, vagy éppenséggel a kortárs magyar líra szerzői közül olyan alkotók nevét említjük,

¹⁴¹ Vö. az OSZK nyelvemlék-adatbázisával.

<http://nyelvemlekek.oszk.hu/adatlap/czechkodex>

mint Borbély Szilárd, Kemény István, Schein Gábor, vagy éppenséggel Jász Attila.¹⁴² És ezen az irodalomtörténeti vonalon jutunk el a kortárs magyar líra jelentékeny és termékeny alakjához, az immár ugyancsak zsoltárköltőként is emlegethető Vörös Istvánhoz, aki e magyar irodalomban is igen mélyen élő vershagyomány emblematikus folytatója.

Miként arra a kötet egyik értő kritikusa, Pataky Adrienn is felhívta a figyelmet, Vörös István a *Zsoltárok könyvének* ugyancsak százötven versből, kortárs magyar költészeti viszonyokra hangolt átiratával egy (legalább) kétezer éves szöveghagyományba lép bele¹⁴³, s teszi ezt meglehetősen bátran, provokatívan és invenciózusan. A szerző egy vele, a kötet kapcsán készült interjúbán is megjegyzi, hogy habár zsoltárátiratainak olvasásához nem árt ismerni az eredeti bibliai szövegeket, maga nem tudós, teológiaiilag elmélyült alkotóként nyúlt az eredeti művekhez, hanem sokkal inkább kortárs magyar költőként, akinek az intertextuális játék és a nyelvi invenció volt a fő ambíciója, azzal együtt, hogy valamennyire megőrizze a forrásszövegek

¹⁴² Vörös István egy vele készült interjúbán maga is a fenti neveket említi. VÖRÖS István, *Zsoltártól az evangéliumig*, www.evangelikus.hu, 2016. 02. 24.

<https://www.evangelikus.hu/voros-istvan-interju>

¹⁴³ Vö. PATAKY Adrienn, *Vörös István: Százötven zsoltár*, Kortárs, 2016/2, 103-105.

mondanivalóját is, ám egyúttal a végletekig kihasznált nyelvi kreativitásával egyúttal aktualizálja is azokat.¹⁴⁴ Radikális, kifordított átértelmezése mindez Dávid király zsoltárainak, ugyanakkor ízig-vérig kortárs, költői, magyar, és mindenekelőtt aktuális.

Idézhetjük példának okáért teljes terjedelmében a kötet elejéről a *III. zsoltárt*, mely a *Reggeli ima* alcímet viseli:

III. zsoltár

Reggeli ima

1 Mennyire megsokasodtak
az ellenségeim.
2 Maga a felébredés
az egyik legnagyobb.
3 Pont mikor váltott álmokon
nyargaltam Tefeléd
és gyerek voltam és öreg,
és nők, nők, akikben
megláthattalak Téged.
4 Most pedig csak a tükör,
amiben nem láthatok meg

¹⁴⁴ Vö. VÖRÖS István, i. m.

mást, egyedül önmagam.
5 Nem segít még a mosakvás,
a borotválkozás se.
6 Idegen vagyok
a sok ezernyi néptől,
mely köröskörül
felállott ellenem.
7 A székek, a lépcső,
az ágyláb, a hajnali fény,
a pisilés hangja
a szomszéd lakásból.
8 Ők tényleg mind a barátaim?
9 Engem az is érdekelne,
Uram, hogy Te
mit gondolsz rólam.
10 Engem az is érdekelne,
Uram, hogy Te
mit gondolsz magadról.
11 Csakugyan azt hiszed,
hogy akik hozzád kiáltanak,
azok jók?
12 Csakugyan azt hiszed,
hogy pusztán a Te
néped szorul az áldásodra?
13 Csakugyan azt hiszed,
hogy lesz erőd megáldani
idegeneket, amikor

a tieid ott tolonganak?

14 Eltakarják a világot

szemed elől neked

szóló mosolyukkal.

15 Vagy Te takarod

el a világot?

Kíváncsi vagyok, Uram.

A lírai beszélő itt egy igen profán helyzetben, a reggeli mosakodás és borotválkozás közben szólítja meg Istent, akivel ugyan még látszólag fennáll az alá-fölérendeltségi viszonya, akár csak a bibliai zsoltárok beszélőjének az *Ószövecség* Istenével, azonban ez a posztmodern, kortárs magyar viszony Istennel már sokkal inkább ironikus. A lírai szubjektum kíváncsi egy csomó mindenre saját létezésével kapcsolatban, s körülbelül úgy kéri számon Istent, mintha csak egy kocsmasztalnál beszélgetnének...

Ez a profanizálás, Isten emberszerűsítése, lekicsinylése, ha nem is létezésének vagy teremtő erejének kétségbe vonása az ironia eszköztárával az egész kötetten végigvonul, elég, ha csak megnézzük és ugyancsak teljes terjedelmében ideidézzük a VIII. zsoltárt:

VIII. zsoltár

1 Uram, nem kétséges,
Te teremtetted a világot.
Aki teremtette, az vagy Te.
2 Vagy talán nem jött
létre a világ?
3 Mért lett a valami,
ha már volt a semmi?
4 Vagy nem volt?
Egyszerre keletkezett
mind a kettő?
5 Dicsérlek, mert
megteremtetted a semmit,
mint aki gödröt ás,
hogyan egy kis földhöz jusson.
6 Az Úr nem hatalmas,
szeretnivalóan kicsi.
7 Az Úr nem mindenható,
a teremtés örökre szóló
fáradtságába beleőszült,
és nem tud pihenni.
8 Az Úr minden
ereje bennünk van, amikor
olyat teszünk,
amire nem hittük
képesnek magunkat.
9 Az Úr nem semmiható,
az Úr nem valamiható.

Homlokán egy csepp
izzadság csillog: a Nap.

Az Úr ereje tehát az emberben van, s legfeljebb az emberen keresztül mindenható, a kezdeti szakralitás pedig ismét profán iróniába folyik át, amelynek végkicsengése, hogy az ember az, aki leginkább cselekszik a világban, ha ugyan cselekszik, nem pedig Isten, és ugyan az ember előadhatja panaszait Istennek, a huszonegyedik században szakrális párbeszéd-kezdeményezéseire választ – legalábbis a szó hagyományos értelmében – aligha kap.

Isten létének vagy nem-létének lírai hitvitáját (hitetlenség-vitáját) fogalmazza meg a *LIII. zsoltár* is, ironikus-játékos, ám mégis filozófiai mélységekbe merülő, ezáltal valamilyen szempontból igenis komoly érveket sorakoztatva fel Isten létezése vagy épp nem-létezése mellett:

LIII. ZSOLTÁR

1 Azt mondja a bölcs:

Nincsen Isten.

Azt mondja az ostoba:

Van Isten.

2 Azt mondja a szent:

Nincsen Isten.

Azt mondja az önző:

Van Isten.

3 Isten letekint a mennyből,
hogy meglássa:

Van-é?

Jaj, nem vagyok, sóhajtja.

4 Az ördög föltekint
a pokolból,
hogy meglássa:

Van-é?

Hurrá, nem vagyok, rikoltja.

5 Az én népemet megeszik,
mintha kenyeret ennének, sóhajtja,
szalonnához,
sóhoz,
erőspaprikához.

Erős blaszfémikus költői attitűd, mely szerint Isten maga konstatálja, hogy nem létezik, de utána még maga az ördög is megjelenik, és paradox módon maga is konstatálja a saját nem-létezését. A (bizonytalan) beszélő szubjektum népét pedig egyébként érthetetlen módon megeszik (hogy kik és miért, az a minimalista sorokból ugyancsak nem derül ki), mely megint csak nem valamiféle megrázóan komoly, sokkal inkább ironikus-szarkasztikus költői megállapítás, amely a játék egyfajta tét nélküli voltára utalhat.

Miként azt Szénási Zoltán, a kötet első recenzense kiemeli¹⁴⁵, az istenkeresésen és nem-találáson, illetve az Isten-ember kapcsolat folyamatos ironikus újragondolásán túl a Százötven zsoltár egyúttal súlyos kor- és társadalomkritikai költemények gyűjteménye is, melyben többek között a *Nyílt levél* alcímet viselő XC. *zsoltár* a koroktól és pártoktól független, mindenkori politikai hatalom éles és komolyan veendő kritikájaként szólal meg:

„Felszólítom Gandhit és Simone Weilt,
Pilinszkyt és Weöres Sándort,
hogy vegyék át ők a hatalmat,
tegyék le valahová és felejtsék ott.
Ne is találja meg senki. A hatalom maga
mondjon le arról, hogy legyen.
17 Uram, láttassék a Te műved a Te szolgálidon.
Vagy mondj le arról, hogy hozzád imádkozzanak
félhívők, önbálványozók, gyűlöletevők, istenvámpírok.
Láttassék a Te dicsőséged azoknak fiain.”

Az ugyancsak szubjektív alapon, mégsem találomra kiemelt CCXXXIV. *zsoltár* ugyancsak a kétkedés verse, ahol a költői beszélő egyrészt Isten dicsőítésére szólítja

¹⁴⁵ SZÉNÁSI Zoltán, *Nyelvet öltő hagyományok. Vörös István: Százötven zsoltár*, Jelenkor, 2015/12, 1378-1381.

fel az embereket, másrészt igencsak kétségbe vonja, hogy az ember Isten vagy bárki más szolgája lenne a XXI. században:

CXXXIV. zsoltár

1 Az ember sokszor nem
valakibe, hanem egy helyzetbe
szerelmes. Nosza áldjátok az Urat!
Grádicsok éneke. Almacsutkáké.

2 Szolgái lennénk az Úrnak?
Grádicsok éneke. De hová visznek
a grádicsok? Hová vezet az ének?
Ádámcsutkák éneke. Elcsukló
hang. Egy pillantás, talán megláttam
az őrangyalt, vagy ellenfelét,
a támadó angyalt?

3 Mintha egy szem teremtetten
volna a világot és nem
egy száj.

Megjelenik itt az őrangyal és a támadó angyal
valamiféle homályos képe is, és valamiféle pszeduo-
teológiai eszme-futtatás is, ám a vers célja itt sem más,
mint a zsoltárhagyomány huszonegyedik századi,
szkeptikus-ironikus újraértelmezése, és elsősorban az

ember középpontba állítása ahelyett, hogy a vers Istentől várná a megoldást bármilyen problémájára.

A CXXXVI. *szóltár*, miként azt kritikájában Pataky Adrienn is kiemeli¹⁴⁶, még ennél is továbbmegy iróniában, a költő pedig más lassanként amellet, hogy igen erős kritikával illeti az őt körülvevő kort, társadalmat és világot, már a teremtés és az emberi létezés felszámolásának lehetőségén polemizál:

„9 A teremtés felszámolása
nehéz, sok papírmunkával
jár. Az ördög-hivatalnokok
a nemlétre csak nehezen adnak engedélyt.
10 Mert legyen inkább
a semmi, mint a valami,
kérdszik.”

Mindazonáltal, jut el Vörös István lírai szubjektuma az amúgy kézenfekvő következtetésig, még mindig jobb, ha van valami, mint ha semmi nincs, így egy, a teremtés során igen tökéletlenre sikerült világ is sokkal-sokkal elfogadhatóbb és élhetőbb, mint egy semmilyen. Isten ördög-hivatalnokai a nem-létezésre csak nagy nehezen adnak engedélyt, így tehát, habár a teremtet világ nem

¹⁴⁶ PATAKY Adrienn, i. m.

éppen a lehetséges létek legtökéletesebbike, de egyelőre még azért talán nem felszámolandó.

A kötetet záró, *CL. zsoltár* Isten dicséretét ironikusan kiforgatva az alábbi módon nyilatkozik meg, mintegy kicsavart, inverz istenimádásra, a Szolga dicsértetére, és ezzel már-már afféle blaszfémiára intve az embert:

CL. zsoltár

1 Dicsérjétek a Szolgát.

Dicsérjétek a fizika
törvényeit, mert tetszik,
amivel az Úr megbíztra őket.

Dicsérjétek a társadalmi
törvényeket, mert
összezavarják az Úr rendelését.

2 Feddjétek meg az Urat

passzivitásáért. Már
alig-alig teremti valami újat.

„3 Rójátok meg az Urat
kereplők és sípok hangjával,
autóberregéssel és repülőmorgással.

4. Káromoljátok
vonatcsattogással és
buldózerbőgéssel.

5 Szidalmazzatok sírva,

haragtól elnémuló hangon.

6. Átkozzátok, mint a szerelmes,
aki már nem bírja el
a test testben talált gyönyörét.

7 Fulladjatok káromolva
mindennél bujább,
gyönyörűbb, igazabb, hűségesebb, valóságosabb
távollétébe. Ámen.

Ne legyen szavatok se.”

Az ironikus líranyelv-használat itt Istent teszi felelőssé az egész teremtésért és azért, hogy az emberiség oda jutott történelme folyamán, ahol a huszonegyedik században éppen tart, mintegy bűnbakká téve az emberiség teremtőjét a kialakult helyzetért. A versszöveg ugyan istenkáromlása inti olvasóit, ám leginkább arra szólít fel, hogy Isten „*mindennél bujább, gyönyörűbb, igazabb, hűségesebb, valóságosabb távollétébe*” fulladjanak bele az emberek a nagy káromlás közepette, szembesülve azzal, hogy akit szidnak, amihez oly nagy vehemenciával beszélnek, az nem más, mint Isten távolléte, hiánya.

Első recenzense, a katolikus magyar irodalom elmélyült kutatója, a már idézett Szénási Zoltán az alábbiakat írja a *Százötven zsoltárról*, igen találóan:

„Vörös sok jellemzőjét megőrzi a hagyomány által Dávid királynak és társainak tulajdonított bibliai szövegek corpuszának, így az ő zsoltáros könyve is százötven darabot számlál, a versek számozása is a kanonizált szövegek metodikáját követi. Az egyes darabok intertextuálisan is utalnak forrásszövegekre, nem esetlegesen követik egymást, megtartják az ószövetségi könyv szövegrendjét, s ezáltal is jelzik; a posztmodern zsoltáros is királyi elődje nyomában jár, de nem ölti magára az ószövetségi zsoltárköltő maszkját. Vörös zsoltárimitációi átveszik az eredetszövegek műfaji és hangnemi sajátosságait, a szövegek rímtelen, félhosszú szabadversek, melyek nyelvi dinamikája főként a gondolatrítmusra és gondolati, szintaktikai ismétlésekre, párhuzamokra épül, az istendicséret vagy a könyörgés logikai egyértelmősége viszont esetenként az (ön)ellentmondás paradoxonába fordul.”¹⁴⁷

Vörös István ugyanis posztmodern vagy éppenséggel poszt-posztmodern zsoltárköltőként nem másról ír, mint Isten és ember huszonegyedik századi viszonyának, már ha an ilyen, szükségszerűen önellentmondásba forduló paradoxonáról, mely az egész emberi történelem és létezés paradox voltán alapszik. Isten e versekben leginkább nem egy őszintén hitt és megszólított, személyként elgondolt teremtmény, sokkal inkább egy líranyelv által képzett kép,

¹⁴⁷ SZÉNÁSI Zoltán, i. m.

alakzat, aki egyébként ugyancsak az ironikus költői játék kedvéért Úr helyett hol Hölgy, hol osztályvezető, hol háziorvos, stb. képében jelenik meg, s lényegében csak a zsoltárműfajban szükséges aposztrophé, a megszólítás alakzatának tárgyául szolgál. Olyan költői gondolatkonstrukció, aminek vagy akinek megszólítása által a költői szubjektumnak van alkalma igen hosszan beszélni arról, ami bántja, aggodalommal és kétellyel tölti el, ám e poszt-posztmodern, ironikus-szarkasztikus-profán, a maguk módján mégis halálosan komoly zsoltárátiratok valódi megszólítottja az *Ember* (így, nagybetűvel!), legalábbis az az ember, aki hajlandó előlépni *Olvasóvá*. Ahogyan a kötet egy másik értő recenzense, Pintér Viktória fogalmaz:

*„Vörös zsoltárai abból a derridai kételyből építkeznek, amely megkérdőjelezi az egyetlen legfelsőbb létező irányító és mindent predesztináló hatalmát. Isten jelen-nem-létét a lírai én a versek által különböző módokon megteremtett radikális távolságban érzékelteti. Leginkább tematikusan érzékeltet, de a vershalmozás túláradó metapoétikai gesztusa is, mintha istenvariációkat akarna létrehozni.”*¹⁴⁸

¹⁴⁸ PINTÉR Viktória, *Istenszünet. Vörös István: Százötven zsoltár*, Pécs, Jelenkor, 2015.

Egyetérthetünk vele, hiszen a kötetben valóban nem másról van szó, mint hogy Vörös István költői beszélője megkérdőjelezi azt, hogy a huszonegyedik században létezhetne egyetlen az emberiség felett álló, mindenható, teremtő erővel bíró hatalom, bizonytalan és veszélyes korunkban sokkal inkább a vágyott Isten fájó, szorongató hiányát érzékeljük, ha viszont nyelvileg megkonstruáljuk őt, akkor legalább megadatik az a kényelem, hogy valakit hibáztathatunk a szenvedéseinkért, létezésünk viszontagságaiért. Vörös István százötven zsoltára nem más, mint egy-egy költői variáció arra, hogy ahelyett, hogy a huszonegyedik században passzívan könyörögve és kétségbe esve Istent hívnánk segítségül nagyon is emberi problémáink megoldására, maga az ember az, akinek leginkább itt az ideje aktívan és produktívan újraértékelnie saját létezését.

Azt már fentebb számtalanszor kifejtettük, hogy Vörös István zsoltár-átiratainak elsődleges működtető motorja, szövegszervező elve az irónia alakzata. A kor- és társadalomkritikus irónián és Dávid király zsoltárainak egyszerű átiratán túl e kötetbe Vörös lírájára oly jellemző módon még számtalan más intertextuális utalás is vegyül. Találunk itt Adyhoz, Kertész Imréhez, Günter Grasshoz vagy éppenséggel Liu Cung-jüan kora középkori kínai költőhöz és bölcsellőhöz címzett zsoltárokat is, megjelenik a

versekben megszólítottként vagy szereplőként a teljesség igénye nélkül Simone Weil, Pilinszky, Gandhi, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, és a sort még folytathatnánk – a költő számára kedves, műveit is világképét formáló alkotók és gondolkodók, humán (és persze humanista) műveltségének sarokkövei. Vörös e művében ugyan a zsidó és keresztény vallási irodalom fontos, hívő emberek által szent szöveggént tisztelt művét értelmezi újra merész, formabontó, profán-ironikus, a szakrális regiszttert a hétköznapi beszéd felé eltoló lírai nyelvhasználattal, műve nem egyszerűen parafrazeált vallásos, vagy éppenséggel akár valamiféle vallástagadó irodalom. A zsidó-keresztény kultúra lírakincséből kiindulva, azt továbbgondolva és huszonegyedik századi viszonyokra áthangolva minden iróniája, kor-, társadalom- és emberkritikája ellenére olyan költészetet teremt, melynek legfőbb üzenete embertársaink szeretetének és elfogadásának, a jó megcselekedésének imperatívusza. Vörös lírai beszélője látszólag kiábrándult, ironizáló, Istenen és emberen egyaránt gúnyolódó, kiábrándult, szkeptikus és provokatív pofa, valójában azonban olyan figura, aki minden bűne, gyarlósága, kapzsisága, javíthatatlansága ellenére nagyon is szereti és elfogadja az embert. A könyv elsődleges üzenete leginkább ez lehet: a rohamos technikai fejlődés, az atomfegyverek, a globálkapitalizmus, a fogyasztói és információs

társadalom korában az ember ne valamiféle mindenható Istentől várjon választ és megoldást saját problémáira és kérdéseire, hanem saját, egyszerre kétségtelenül romboló, ám ugyanakkor teremtő intellektusa birtokában maga próbálja meg cselekedni úrrá lenni a lassan saját létezését fenyegető társadalmi-gazdasági-környezeti problémákon, míg nem késő. És Vörös lírai szubjektumának sugalmazása szerint, habár ő maga kétségtelenül igen ironikusan áll e kérdésekhez, még egyáltalán nem késő.

A kötet versei persze korántsem számolnak le Isten létezésének képzetével teljes egészében – Isten létezhet, és megteremthette a világot és az emberiséget a kezdet kezdetén, azonban inkább nem avatkozik bele tevőlegesen a teremtett világ történéseinek alakulásába, csak végszükség esetén. Isten hiányának, távollétének terét teremtik meg ugyan, a távollevő Isten azonban még nem szükségszerűen nem-létező. A szkeptikus hit poszt-posztmodern zsoltárlírája ez, melyben a fizikai és a metafizikai világ már szinte egy és ugyanaz, és amely olyan korban íródott, amikor az ember eljutott arra a szintre, hogy az Istentől való segítségvárás és csodatétel helyett önnön maga legyen úrrá a jórészt saját maga által okozott problémákon, és átértékelje, majd jó irányba elmozdulva átalakítsa saját létezését és annak terét.

Isten helyébe a huszonegyedik század társadalmi és költői terében az ember lép, mint szinte határtalan lehetőségek birtokosa, Isten pedig talán már csak a távolból szemléli, mire is jut az általa saját képére és hasonlatosságára teremtett kreatúrája, elsősorban önmaga ellenében, önmagával. Az isteni csoda helyett ez az ironikus, de realista, Istenről és a metafizikai világról való képünket sajátosan újraértékelő, jelentékeny kortárs magyar, s egyúttal kétségtelenül humanista verseskötet leginkább az ember kreativitásában és szükségszerű gyarlósága mellett még mindig létező jóságában hisz, talán nem is egészen alaptalanul...

8.

A SZÁMVETÉS POÉZISE KAPCSOLÓDÓ TANULMÁNY BÖSZÖRMÉNYI ZOLTÁN *SOHA VÉGET NEM ÉRŐ SZERETKEZÉS* CÍMŰ VERSESKÖTETÉHEZ

Böszörményi Zoltán *Soha véget nem érő szeretkezés* című verseskötete¹⁴⁹ voltaképpen nem más, mint az érett költő számvetése saját életével és az emberi létezéssel általában, illetve eddigi, leginkább a későmodernség poétikáját követő, filozófiai-humanista költészetének szintézise. A kötet cím ugyan első szerelmes-erotikus tematikát sejtet olvasójával, melyet a szerzőre jellemző módon ugyan megtalálunk a könyvben, ám ugyanakkor e meditatív-intellektuális-filozofikus versgyűjtemény mindezen jóval túlmutat.

A szerző négy ciklusra osztotta művét, melyből az első, a *Simogató* valóban szerelmes-erotikus líra, melyben a költői beszélő a szerelemben, a szeretett nőben, két ember testi-lelki egyesülésében, a meghittségben és az intimitásban keresi a megnyugvást,

¹⁴⁹ Hivatkozott kiadás: BÖSZÖRMÉNYI Zoltán, *Soha véget nem érő szeretkezés*, Budapest, Kárpát-medencei Tehetséggyakalmazó Nonprofit Kft., 2018.

a boldogságot. Bár szubjektív értékítélet, de a ciklusból *Novemberi elégia* című verset emelném ki és idézném teljes terjedelmében:

Novemberi elégia

Az élet kies halmai fölött
madár száll,
ez a szárnyalás
maga a szabadság, mondanád,
bejárod a dombokat,
hogy üres völgyekbe érhesz,
a történesek törmelékei felett
csak a gondolat éhes
verebei suhannak át,
tüzesen fellobog a láthatár.

Mi céltól célig vezet,
s benned utakat, hidakat emel,
utánzata a kinti létnek;
a nyűgös természeté e mell.
Belőle táplálkozol, tejét kortyolod,
szavaidat ebbe mártod.
Sebeid kötszerére csepegteted
fűszeres álmod,
a bizakodás könnyű deszkáiból ácsolsz
magad fölé eget.

Nyarak ékes kalásza hullat magot,
vidámsága őszbe borul.

A magány száraz gallyait égetik a kertben,
arcodra savas pernyéje hull.

Mint árva, ha éhes, és kenyérért kebelre szorul,
még imádsz-e úgy?

Az elégia, mint műfaj, Böszörményi Zoltán költészetére amúgy is igen jellemző. E versben, és a ciklus más költeményeiben is (pl. a *Magamban felnevellek*, *Simogató*, vagy éppenséggel a *Szerelem Velencében* címet viselő szövegekben) nem a friss benyomásokból közvetlenül fakadó érzelmek, hanem sokkal inkább a visszaidézett benyomások, a lelki szemlélődés, a visszaemlékezésből érzelmek dominálnak és nyernek kifejezést. A szerelem elsőprő szenvedélye és a meditatív-kontemplatív hangnem e versekben egyszerre van jelen, s épp ezért kiérezhető a sorokból, hogy itt már nem egy fiatalember lángoló szerelméről, hanem sokkal inkább egy érett, megfontolt, révbe ért, múltjára visszatekinteni és azzal számot vetni tudó és akaró lírai szubjektum versbeszédéről van szó. A költőt körülvevő világban a mindennél jobban szeretett nő, a társ testi-lelki valója az egyetlen biztos pont, ahová mindig vissza tud térni, bárhol jár is, ezért elmondható, hogy e szerelmi ciklus verseiben a lírai szubjektum

elsődlegesen a szerelemben és a családban, a privát szférában és annak intimitásában keresi a megnyugvás lehetőségét.

A kötet második ciklusa *A költő tórfái* címet viseli, melyet nyugodtan nevezhetnénk metapoétikus lírának – nem másról szól ugyanis az e ciklusba komponált versek többsége, mint magáról a versről, az írásról, a költői alkotásról. A ciklusból a kötet címadó verse szinte ugyancsak kínálja magát, hogy teljes terjedelmében idézzük:

Soha véget nem érő szeretkezés

undorodom a megbízhatatlan korrupciótól
mely megrészegít öl butít és nyomorba dönt
a korrupció legyen bátor szellemes
legyen nemes gondolatébresztő
legyen képzelőereje
legyen olyan mint a tűzvész
pusztítson el mindent
hogy a mindent újra lehessen építeni
legyen megismételhető
a pozitív erők koncentrációja
ellene semmit se tehess
(az igazság úgyis értelmi nem érzelmi cselekedet)
a korrupció legyen indulatos lelkes urbánus
virágoztassa fel a köztársaságot

mellőzzön érvet közömbösséget ábrándot
legyen káprázatos csillogó mindent magával ragadó
mint egy megáradt dél-amerikai folyó
aforisztikus leleplező de indiszkrét
Delila ne törje meg soha Sámson erejét
Cicerót büntetlenül szabadjon olvasni
legyen végtelen gyönyör
soha véget nem érő szeretkezés
legyen Érosz
a látványosság kirakata
kegyetlen vágy a töprengés küszöbén
termékeny sivatag ragadozó növény
forró valóság a zsarnokság ellentéte
totális történelmi tévedés
emlékeztessen Tacitusra Rómára Jeruzsálemre
Arisztotelészre a mindenkori történelemre
szeresse Machiavellit az izgalmas perverzítást
imádja Kantot logikája ne satnyuljon el soha
a korrupció legyen szentimentális megnyerő
pártütők között a legvulgárisabb pártütő
a vadak vadja
közönyt üldöző
a biztos pont mely kifordítja sarkából a világot
(mert ki szereti a bizonytalanságot)

A költői beszélő itt leginkább nem fizikai, hanem
intellektuális értelemben vett soha véget nem érő

szeretkezésre gondol, s gyakorlatilag költői hitvallást fogalmaz meg, melynek értelmében a versírás és versolvasás szabad szellemi tevékenység, a költőnek pedig kötelessége a szellem szabadsága nevében alkotnia és állást foglalnia. Böszörményi költészetére jellemző módon itt is megidéződik az antik, a klasszikus és a reneszánsz műveltség és kultúra, a lírai szubjektum például Ciceróra, Tacitusra, Macchiavellire és Kantra emlékezik, jelezve, hogy az emberi kultúra egy és egyetemes, átnyúlva azt időn, az ókortól egészen napjainkig. A metapoétikus versekben a költő egyúttal nyelvfilozófiai mélységekbe is merül (elég például a Wittgensteinre utaló *A betűvonalat ablakán* című költeményt említenünk), s a szerzőre oly jellemző módon itt is megjelenik a kanti, hegeli és heideggeri világ-, idő- és történelemfelfogás, illetve ezzel igen szoros összefüggésben a költészet társadalmi szerepvállalásának igénye (lásd például *A vers nem lett osztályharcos* című programadó hosszúverset).

A nyelvről, a nyelv művészi használatáról, és a nyelvi műalkotások képzéséről, és mindezen túl persze azok lehetséges társadalomformáló szerepéről elmélkedő, metapoétikus költemények gyűjteményét követi a *Nem ugatnak a napkutyák* című harmadik ciklus, mely tematikailag is szerves folytatása a korábbi ciklusnak. A költői beszélő a szerelem és a magánélet terrénumából fokozatosan átevezett a nyelv- és

művészetfilozófia vizeire, ezt pedig ugyancsak meditatív-filozofikus versek ciklusba rendezett gyűjteménye követi, melyek elsősorban magával az emberi létezéssel, mint olyannal, illetve a történelemmel (elsősorban a huszadik század viharos, magyar, eruópai és világtörténelmére reflektálva) igyekeznek számot vetni. Az emberi léttel való számvetést és történelemelemzést végző versek e ciklusából talán a *Nikola Tesla fehér galambja* című elégikus hosszúvers a legérdekesebb darab:

Nikola tesla fehér galambja

Bizalmába fogadott az Isten. Galamb formát öltött.
Az elmúlt hetekben délelőttönként velem volt a
Central parkban.

A fehér galambot kenyérmorzsával tápláltam,
mintha a lelkemet etetném jóízű illúziókkal.

Ő már tudta, hogy doktor Wembley ma eljön hozzám
reggel tíz körül a New Yorker Szállodába,
a 3327-es szobába.

Pápaszemet visel, s mielőtt fölém hajolna, orrán
megigazítja,

jobban akarja látni a halált.

Én csak fekszem kiterítve a kétes tisztaságú lepedő
takarta ágyon, s hagyom, hogy halottkémkedjen
ez az ismeretlen, de mindenképpen joviális úriember.

Aszott testem nem nyújthat neki kellemes látványt,
de hát nem tart oly soká megállapítani a halál beálltát.
Csak hümmög felettem, mint a Legfelsőbb Bíróság
egyik tagja teszi majd, amikor Marconit tizenhét
esetben elmarasztalja.

A szomszéd szobában szól a rádió...

Még broadcastingnak hívták, s nagyon sok pénzbe
került,

Mikor az első szpíker izgatottan a mikrofonhoz ült,
Érces hangja felszárnyalt és messzire repült,
És egy hallgatóban megszólalt: – A próba sikerült!

Milyen különös erővel szüremkedik át a hang a
falakon!

Még ott a tekintetem a néhány napja eltűnt fehér
galambon.

Zajos váróterem a világ. Mindenki siet, kapkod és
kiabál,

különös megnyilvánulása ez az anyagból szerkesztett
értelemnek.

A Niagara párái alatt szivárvány feszíti mellét a
nyugodt égre.

Hangaszál.

Doktor Wembley még mindig itt áll mellettem.
Lenézek rá.

Nem oly fölényes tekintettel,
mint ahogyan Edisonra,

amikor lekezelően és elutasítóan beszélt a váltóáramról,
pedig a fémkeblű dinamókat szopják
a sivalkodó transzformátorok.

Leng az idő fehér vászna felettem, s a szomszéd
szobában

továbbra is kitartóan szól a rádió...

S néha zavar minket, s néha gépek zavarják,

Már zsebre vágjuk, s ha rosszul figyelsz, ő is zsebre
vág.

Szép időben minden műsor tisztán fogható,

És a programban a régi dal is újra hallható:...

Ha nem lenne ez a lengő hang,

megmerevedne az univerzum körülöttem,

így csak magam vagyok szikla-merev.

Doktor Wembley indulásra készen áll.

A szoba sarkából még visszapillant,

ajka szavakat morzsol:

genius is one percent inspiration

and ninety-nine percent perspiration,

s búcsú helyett megcsóválja a fejét.

Rosszallóan nézek le rá, csak ne őt idézte volna,

de már be is csukódik mögötte az ajtó,

s a vékony falakon áthallik,

a szomszéd szobában továbbra is szól a rádió.

Még ott a tekintetem a néhány napja eltűnt fehér galambon.

Nikola Tesla, a szerb-amerikai fizikus és feltaláló (1856-1943), a késő tizenkilencedik és a korai huszadik század e meghatározó és titokzatos zsenije Böszörményi Zoltán számára kiváló alteregó és szócső, hogy a történeti múltat és az emberi kultúra haladását (vagy éppen bizonyos értelemben vett hanyatlását?) értékelje. A szerző szeret nagy gondolkodók, a történelmet és az emberi kultúrát alakító személyiségek bőrébe bújni és / vagy nekik lírai monumentumot állítani, és sajátos maszkos-émlékműképző költészetében kiemelten kedveli a jelentős eredményt felmutató természettudósokat. Elég, ha eszünkbe idézzük, hogy két kötetnyi Böszörményi-vers és számos más kötetbe ágyazott ciklus szól Ettore Majorana, a fiatalon rejtélyes körülmények között olasz elméleti fizikus nevében. Majorana a lírai fikció szerint azért tűnik el önként a világ szeme elől és vonul egy kolostor magányába, mert tudományos eredményei az eltűnése idején még nem létező nukleáris fegyver kidolgozásának előszobáját képezik, ő pedig úgy érzi, azzal lehet leginkább az emberiség szolgálatára, ha e tömegpusztító technológia létrehozásában nem vesz részt tevőlegesen. A Tesla-alteregó itt Majoranához hasonlóan aggódik és kételkedik, miközben Marconit, a

drótnélküli távíró feltalálóját, Tesla egyik riválisát, valamint Thomas Edisont, az emberi történelem egyik ugyancsak legjelentősebb feltalálóját idézi meg. De találhatunk itt egy idézetet a magyar modernség legkiválóbb költője, József Attila *Munkások* című verséből is. A költészet és a természettudomány / technika, költő és jelentős természettudósok kapcsolata témájában talán Orbán János Dénes esszéjét érdemes hosszabban idéznünk:

„Hát, jöhet még, kérem szépen, mert az élet különleges. És a különleges életben egy különleges és megmagyarázhatatlan dimenzió a költészet. Oly metafizikus és oly esetleges minden, mégis, mintha semmi sem történne véletlenül, mintha látnokok világa lenne ez, vagy egy pervers, de szeniális rendezőé. Mert, kérem szépen, a 2014 derekán publikált verseskötny, a Majorana a tér tenyerén még ki sem hűlt az olvasók és az értelmezők asztalán, a római magisztrátus szenzációs bejelentést tett 2015 februárjában: fotók és tanúvallomások alapján úgymond hivatalosan is megváltozik Ettore Majorana biográfiája, akit 1955-ben a venezuelai Valenciában kaptak lencsevégre, ahol is Bini álnéven élt. 1959-ben onnan is eltűnt. Az már a jövő kutatásainak a témája, hogy ki lehetett 1981-ben (akkortájt, mikor Böszörményi második verseskötnyve megjelent), Rómában az a kolostorban megszállt, hajléktalan csavargónak tűnő öregúr, aki a Fermat-tétel megoldásáról értekezett (a tételt 1995-ben sikerült bizonyítani) néhány

érdeklődőnek, akiknek ugyanvalóst feltűnt ez a groteszk szituáció, mármint az, hogy egy öreg csavargó a Fermat-tételről értekezik. Azaz, úgy tűnik, Böszörményi legalább három évtizedig kortársa volt alteregójának, elméletileg az sem kizárt, hogy valahol a világban egyszer elmentek egymás mellett, és belenéztek egymás szemébe. így most már nem állíthatjuk bizonyosan, hogy Böszörményi talált rá Majoranára, lehetséges az is, hogy a furfangos Majorana találta meg őt, az anyagon túli dimenzióban – a versben – való túlélés céljából. Az életben minden lehetséges, még ha az irodalomban még lehetségesebb is. Az embert kirázza a hideg, hogy a poéták mibe keverednek, milyen megérzéseik, látomásaik vannak – és nem lehet mindig a vakvéletlenre hivatkozni, nem. Most már csak az a kérdés, hogy az új, valóságos fordulatoknak köszönhetően, a további meglepetéseket ígérő tényfeltárásokkal párhuzamosan folytatódik-e Majorana költői létének érzelmes krónikája is.”¹⁵⁰

Böszörményi Zoltán költői beszélőjének szemében a rohamos technikai fejlődés nem csupán az előrelépés lehetőségét, de az emberiség önmegsemmisítésének veszélyét is magában rejtí – ebben pedig, ha végigtekintünk a huszadik század világtörténelmén, és

¹⁵⁰ ORBÁN János Dénes, *A molekuláris költészet, avagy a magyar poeta esete a talján atomfizikussal*, Irodalmi Jelen Online, 2015. 03. 07.
<https://www.irodalmijelen.hu/2015-mar-7-0820/molekularis-kolteszet-avagy-magyar-poeta-esete-taljan-atomfizikussal>

figyelembe vesszük azt a tényt, hogy szinte minden komolyabb technológiai fejlesztés elsősorban haditechnikai célokat (tehát ne széptsük: embertársaink kiirtását) szolgálat, úgy a lírai szubjektumnak kétségtelenül igaza van. Mindazonáltal a ciklus versei a borúlátás és az emberiség fejlődése kapcsán a költőt gyötrő, jogos és realiztikus, tapasztalatokon alapuló szkepszis mellett optimizmust és mindenek feletti, humanista, az embert mint olyat az összes hibájával együtt mélységesen szerető életigenlést is megfogalmaz, miként arról például a *Spinoza redux*, *A quadrabai sziklaugrók bátorsága* vagy a *Woodstock Boogie* című versek is tanúskodnak. Minden homlokráncoló kételkedése és jogos félelme ellenére e költészet alapvetően mégiscsak arról tesz tanúbizonyságot, hogy hisz az ember intellektusában, erkölcsi érzékében, fejlődőképességében és létezésének értelmében. A negatív történelemértékelés fölé kerekedik a kultúra, tudomány, művészet fensőbbségébe vetett hit, a múltból levont következtetések miatti költői pesszimizmusba pedig jó adag jövőre vonatkozó optimizmus is vegyül.

Elhunyt író- és egyéb művészeti ágakban tevékenykedő alkotótársakról (Kertész Imre, Esterházy Péter, Csoóri Sándor, Bodor Pál, Kocsis Zoltán), valamint több vers erejéig (*A szó homlokára feszül, A körönd is a fénykép része, Soproni történet*

ezerkilencszázötvenhatból) az 1956-os forradalom és szabadságharcról, mint a huszadik századi magyar történelem egyik gyászos fordulópontjáról megemlékező, múltba forduló, historizáló hangvételt megütő monumentum-versek gyűjteménye a kötet utolsó tematikus egysége. Az *Idő-karmester* címet viselő ciklus, melynek költeményei, köztük a záróvers, a *hullámok tükrében* című opus is alapvetően az emberi lét szükségszerű végességéről és mulandóságáról elmélkednek, a költőre oly jellemző módon filozófiai mélységekbe merülve:

hullámok tükrében

Lengened kell, akkor is,
ha már nem leng senki sem,
s hullámok tükrébe meredve,
újra s újra,
muszáj vallatóra fognod a végtelent.
De ha a meddő próbálkozások órája lejárt,
s a kérges gond fölé zömök felleg hajol,
látod-e, mit vontat:
gyermekkori emléket,
meg nem valósult tervet,
halakkal teli tengert,
halk reményt,
talán sápadt hiányérzetet,

áttetsző sejtelmeket?
Hányszor mondtad,
magadba botolva:
ha nem lehet,
hát nem lehet!
(Az elérhetetlen amúgy is naponta ingerel.)
És mégis,
többször tapasztaltad már,
küszöbödét átlépi a folytatás.
Hisz akkor is,
ha úgy véled, már nincs tovább,
tervezned kell az acélszürke mát.
Percet sem törődnöd azzal,
hogyan az elmúlásnak is,
mint minden jónak,
egyszer el kell múlnia.

Böszörményi Zoltán lírai beszélője itt egyfajta Ady Endre költészetéből eredeztethető mégis-morált próbál felvállalni, azonban nem valamely konkrét társadalmi-politikai-gazdasági konstellációval, hanem az ember biológiai természetéből fakadó, szükségszerű elmúlással szemben. A perszifikált idő, az egész emberi létezés vezénylő *Idő-karmester* szükségszerűen az elmúlásba vezényel mindenkit, aki él. Azonban igen ironikus és éles költői megállapítás, mely szerint még magának „az elmúlásnak is, / mint minden jónak, /

egyszer el kell múltnia”, melyből arra következtethetünk, hogy az alkotó ember fennmaradó művein keresztül lényegében túléli önmaga elmúlását. A költő az irodalmi szöveg örökkévalóságán keresztül talán egyfajta fizikai-biológiai létezésén túli, intellektuális értelemben vett öröklétet nyer, függetlenül attól, hogy hisz-e a túlvilágban és a transzcendens élet lehetőségében vagy sem, ez pedig máris több optimizmusra adhat okot, mint azt a mindenkori befogadó a meditatív-homlokráncoló, egzisztenciál-filozófiai mélységekben örvénylő sorokat olvasva elsőre gondolhatná. A fizikai értelemben vett elmúlás ugyanis nem valamiféle büntetés, hanem az emberi létezés szerves, elengedhetetlen része, és talán éppen létezésünk általunk jól ismert és félt végessége az, amely értelmet ad neki.

Ami Böszörményi lírai beszédmódját illeti általánosságban, elsősorban az esztétizmus lehet a költészetét legtalálóbban jellemző kategória. Nem riad vissza a szó tradicionális, esztétikai értelmében vett szép versek írásától egy olyan posztmodern irodalmi környezetben, ahol ugyan az esztétizáló beszédmód az értékpluralizmus jegyében nem elutasított megnyilatkozási forma, ám a profanizáló, az esetek jelentős részében ezzel együtt neoszenzibilis poétikák divatjának idején semmiképpen sem a kortárs költészet legkedveltebb megszólalási módja. Böszörményi

leginkább tradicionális metaforákban, finoman megcsendülő, kötött formájú versekben, valamint mindenképpen valamifajta természetes lüktetéssel megszólaló szabadversekben érzi a leginkább otthon magát. A képek, jelzős szerkezetek egyfajta tradicionalista-neoklasszicista regiszterrel is felruházzák a költő verseit. A szövegek visszanyúlnak az elődökhöz, s nem csupán a metaforákat, toposzokat illetően, de némely helyen egyenesen intertextuálisan is. Stílusát tekintve Böszörményi versei mintha ötvöznék a *Nyugat* és az *Újhold* poétikai hagyományait, különös tekintettel a kötött formában íródott, klasszicizáló versekre. A szabadversek ezzel szemben talán kevésbé hordozzák magukon a nyugatos-újholdas jegyeket, sokkal inkább belső monológokként, tudatfolyam-versekként szólalnak meg, kissé eltolódva akár még az avantgárd lírai beszédmódok irányába is. Amit jelen kötet, s úgy általában e költészet kínál, az megítélésem szerint elsősorban esztétikai tapasztalat. A könyv versei finom érzékenységgel, jól felépített, fegyelmezett pátoSSzal megszólaló szövegek, melyek a szereplíra által teremtett maszk ellenére bensőséges személyességgel nyilatkoznak meg. A lírai beszélő mintha közvetlenül próbálná meg a mindenkori befogadót megszólítani, a közvetlenség illúziója pedig talán az olvasás folyamata közben sem omlik össze, mivel a szövegek a beszélő konstruáltsága, az őt övező

fikció ellenére is meglepően autentikusak, személyhez szólók maradnak.

Böszörményi Zoltán legutóbbi verseskötete a benne jelenlévő filozófiai, irodalmi és természettudományos intertextuális utalásrendszer mellett a végletekig őszinte, vallomásos lírai mű, melyben az immár érett költő számot vet mindazzal, aki és ami volt, akivé és amivé lenni tudott egész addigi életében, szintetizálva és új kontextusba helyezve a korábbi Böszörményi-kötetek lírai üzenetrendszerét. Saját személyes létezését, az emberi kultúra történetét, valamint az emberi létezést általában vizsgálja, s verseiben egyetemes mondanivalót közöl mindenkori olvasójával: a költő minden megnyilatkozása által a humanitás és az egyetemes emberi kultúra védelmezőjeként is beszél hozzánk, minden körülmények között, minden őt ért csalódás, negatív benyomás és történelmi trauma ellenére kontemplatív nyugalommal nyilatkozva meg. Végtelen bölcsességgel és őszinteséggel int emberségre, a sorssal, a történelemmel és egymással való megbékélésre és arra, hogy tanuljunk saját múltbeli hibáinkból. József Attilával szólva elsősorban azt szeretné, ha *mind emberek lennének*, a szó legjobb, legnemesebb értelmében, ugyanakkor a magunk természetes gyarlóságával együtt...

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, Kijárat Kiadó, 1999, 191–200.

BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*, in Alföld, 2000/1, 63–67.

BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, Alföld, 2008/7, 83–36.

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.

BÁTORLIGETI Mária, *A félelem természetrajza irodalmi megközelítésben*, Kalligram, 2011/12.

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 párbeszédkísérletek*, 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, *Lecture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

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

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

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

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

Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005.

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

Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan és Ingeborg Bachmann beszéléde 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 banzáváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

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

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

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

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

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

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »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.

G. KOMORÓCZY Emőke, *Ezer arccal, ezer alakban. Formák és távlatok Petőcz András költészetében*, Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2015.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GYIMESI László, *Három különleges fogás bíró József konyhájából. Bíró József: Trakta*, Ezredvég, 2005/2, 116–118.

GYIMESI László, *Tizennyolc kiáltás. Bíró József: Kisfontos*, Napút, 2012/5, 99–101.

GYIMESI László, *Bíró József: Backstage*, Ezredvég, 2013/4.

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

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, in *A későújkor józansága* II., szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 1997, 111–134.

Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba, Budapest, Latin Betűk, 1998.

Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9–68.

HORVÁTH Kornélia, *Turczi István költői nyelvéről*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 203–209.

Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, szerk. Hans-Michael SPEIER, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121–132.

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

Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

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

KABDEBÓ Lóránt, *Rögeszmerend. Turczi István költészetének tragikus derűje*, Budapest, Balassi Kiadó, 2007.

KABDEBÓ Lóránt, *Turczi István költészete – hagyomány, mely átvezet a huszadik századból*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó–SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 175-179.

KÁNTÁS Balázs, *"Komor ég alatt". A szép aktualizálása Paul Celan kései költészetében*, Prae, 2010/4, 87–95.

KÁNTÁS Balázs, *A paradigmák fölé emelkedő költő, aki néven nevezzi a dolgokat: Bíró József Kisfontos című verseskötetéről*, Vár Ucca, 2012/2, 101-108.

KÁNTÁS Balázs, *Fantomképek. Kötetkritikák a kortárs magyar irodalom paradigmatiszus szerzőiről*, Budapest, Napkút Kiadó, 2013.

KÁNTÁS Balázs, *A paradigmák fölé emelkedő költő. Bíró József költészetéről három tételben*, Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2013.

KÁNTÁS Balázs, *Pontos pillantás a valóság mögé: Bíró József Backstage című verseskötetéről*, Folyó, 2013/9.

<http://www.folyo-irat.hu/aradas/recenzio/892-kantas-balazs-pontos-pillantas-a-valosag-moge>

KÁNTÁS Balázs, *A történelem mögöttes tartományai – akkor és most?: Értelmező sorok Bíró József PAX VOBIS... ...PAX VOBISCUM című verséhez*, Agria, 2013/3, 205-210.

KÁNTÁS Balázs, *Költő a paradigmák felett: Bíró József költészetéről három tételben*, Kurácsi, 2013/12.

<http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2013-december/339-kantas-balazs-kolto-a-paradigmak-felett-biro-jozsef-kolteszeterol-harom-tetelben>

KÁNTÁS Balázs, *Fordulópont. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Budapest, Napkút Kiadó, 2014.

KÁNTÁS Balázs, *A szenvedés spiritualitása és rejtjelei: Bíró József Kontextus című verseskötetéről*, Vár Ucca, 2015/2, 90-98.

KÁNTÁS Balázs, „... szolgál mindazoknak ...”. Bíró József Trakta című kötetéről, Holdkátlan, 2015/43.

<http://holdkatlan.hu/index.php/bemutato/kritika/3490-kantas-balazs-szolgalt-mindazoknak-biro-jozsef-traktacimu-koteterol>

KELE FODOR Ákos, *Figura Tanatologica. Bíró József: Halálom halála*, Eső, 2009/4.

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 Schwerin 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
úő *Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997, 171–
176.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in
*Az olvasás rejteútjai. 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 úő *A megértés alakzatai*, Debrecen,
Csokonai Kiadó, 1998. 69–85.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális
kulturtechnikák*, in úő *Szöveg, medialitás, filológia*,
Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166–178.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Nem história – nem galéria. Turczi
István: Áthalások*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok
Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ
Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 18-24.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Meta-poétika*, 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 tükörszék*, *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 LACOUE-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. ERDÓDI 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, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971.

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

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

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

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

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

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

ORBÁN János Dénes, *A molekuláris költészet, avagy a magyar poéta esete a talján atomfizikussal*, Irodalmi Jelen Online, 2015. 03. 07.

<https://www.irodalmijelen.hu/2015-mar-7-0820/molekularis-kolteszet-avagy-magyar-poeta-esete-taljan-atomfizikussal>

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

PATAKY Adrienn, *Vörös István: Százötven zsoltár*, Kortárs, 2016/2, 103–105.

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

PINTÉRViktória, *Istenszünet. Vörös István: Százötven zsoltár*, Pécs, Jelenkor, 2015

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, *A zsidó lélek és a böjtök*.

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

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

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

RÓNA Tamás, *Kecskemét zsinagógái és hívei*.

<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*.

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

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

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

RÓNA Tamás, *A műszázekeolás, 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–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 kecskeméti zsidó hitközség 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 – közösségsszemlélet*, 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 Churchs – Essays in Honour of József Szilvási for his Seventienth 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, *Judaizmus és községtörténet. Kecske-mét rabbijainak működése történet-szociológiai megközelítésben*, Budapest, Magyarhoni Zsidó Imaegylet (ZSIMA), 2022.

RÓNA Tamás, *Az örökös éjszakája. Válogatott zsidó vallástudományi tanulmányok*, Budapest, Magyarhoni Zsidó Imaegylet (ZSIMA), 2022.

RÓNA Tamás, *Lásd túl a falakon! Róna Tamás főrabbi válogatott tanításai, beszédei, előadásai*, Budapest, Magyarhoni Zsidó Imaegylet (ZSIMA), 2022.

RÓNA Tamás, *A közösség szolgálatában. Kecskemét négy neves rabbijának pályarajza a dualizmustól a Kádár-korszakig*, Budapest, Magyarhoni Zsidó Imaegylet (ZSIMA), 2022.

RÓNA Tamás, *Kiáltó folyam, avagy a hullámtörés analógiája. Róna Tamás főrabbi egybegyűjtött írásai*, Budapest, Magyarhoni Zsidó Imaegylet (ZSIMA), 2022.

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

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

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

SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998.

SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41–57.

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

SCHEIN Gábor, „Ne higgyetek éretlen bűneimnek”. *A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében*, in uő, *Traditio. Folytatás és áruulás*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008, 153–167.

SCHEIN Gábor, *Traditio. Folytatás és áruulás*, 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 SCHÜRMANN, *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.

SÜTŐ Csaba András, *Permanens transzparencia. Szöveg, test, fény, árnyék. Turczi István erotiko-lírájának megközelítése szöveg- és képelméleti támogatással*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó–SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 126–136.

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

SZÉNÁSI Zoltán, *Nyelvet öltő hagyományok. Vörös István: Százötven zsoldár*, Jelenkor, 2015/12, 1378–1381.

SZEPES Erika, *Turczi István posztmodern és modern között*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó–SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 180-202.

SZEPES Erika, *A hagyományember. Turczi István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.

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

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

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

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, közelítő beszéd. Értelmezési kísér 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 Trakl, Kafka, Musil, Celan, Ottlik, 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 ungewisse 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 emlékezés líra*, 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.

VAJDA Károly, *Líra, liturgia, literalitás Turczi István költészetében. Az ima indiszponabilitásának jelentősége*, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 87–111.

VARGA Melinda, *A vers belső létezés. Böszörményi Zoltán Az irgalom ellipszise című kötetéről*, Irodalmi Jelen Online, 2016. 11. 26.

<https://www.irodalmijelen.hu/2016-nov-26-1246/vers-belso-letezes-boszormenyi-zoltan-az-irgalom-ellipszise-cimu-koteterol>

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

Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1994.

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

Henriett WILKE, *Dialog, Gespräch und Begegnung. Zur Dialogizität in Paul Celans Gedicht "Zu Beiden Händen"*, Berlin, Grin Verlag, 2011.

Werner WÖGERBAUER, *Die Vertikale des Gedenkens. Celans Gedicht Fadensonnen*, in *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121–132.

ZSÁVOLYA Zoltán, *Hangsúly(ok) és kilátás(ok) - a Petőcz-életműben, 2009 elején*, in *Jelenlét 50. Petőcz András ötvenedik születésnapjára*, szerk. FODOR Tünde, Hernádkak, Példa Képfőiskola Kortárs Művészeti Alapítvány, 2009, 155-162.

ZSÁVOLYA Zoltán, *A modernitás (önmagára) hullámzása. Petőcz András: Behatárolt térben (zárvölgyek, 1984-2009)*, Tiszatáj, 2011/7, 84-90.

ZSÁVOLYA Zoltán, *Stílusok között - korszakok fölött. Átfogó vázlat Petőcz András lírai munkásságáról*, in PETŐCZ András, *Petőcz András legjobb versei*, szerk. ZSÁVOLYA Zoltán, Dunaszerdahely, AB-Art Kiadó, 2012, 103-112.

ZSÁVOLYA Zoltán, *Cédulák egy/a („)Költészethez(“)*. Turczi István (lírai) életművének értékelése – az Áthalások című kötet okán és ürügyén, in *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó–SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 39–62.

ZSÁVOLYA Zoltán, *Gyűjtőpont. Válogatott tanulmányok*,
Budapest, Napkút Kiadó, 2014.

Paul Celan, a 20. század talán legjelentősebb európai költőjének, a későmodernség lezárójának, vagy éppenséggel a posztmodern korszakhatár kijelölőjének líráját a Holokauszt feldolgozhatatlan traumájának köszönhetően az Isten általi elhagyatottság, a néma Istennel való dialógus kísérletének alapélménye jellemzi. Isten elidegenült az embertől, és fordítva, a költő pedig hiába beszél, választ nem kap a transzcendens létező felé intézett kérdéseire. Paul Celan költészete és annak traumatikus, negatív teológia által meghatározott alapélménye jelentős hatást gyakorolt a kortárs magyar költészet olyan alkotóira, mint például Petőcz András, Turczai István, Bíró József vagy Böszörményi Zoltán. Az ezredforduló utáni magyar lírában egyre határozottabban megjelent a transzcendens felé fordulás igénye, az Isten-keresés, és az Isten létevel vagy nem-létével kapcsolatos teológiai kérdések feszegetése, és az emberi lét transzcendens dimenzióira való rákérdezés újra egyre markánsabbá és korszerűbbé vált a költészetben. Megítélésem szerint többek között Paul Celan lírája az irodalomtörténeti kiindulópontja annak az Isten-kereső, Istennel dialógust, akár paradox módon egyoldalú dialógust kezdeményező, a későmodernség hagyományait tovább vivő lírai paradigmának, amely az utóbbi évtized magyar költészetében is megfigyelhető. De korszerű lírai magatartásforma-e a költői szubjektumnak önmaga és mások nevében és mások helyett *Istenhez* akár a keresztény, akár a zsidó vallási-kultúrtörténeti hagyomány felől *beszélnie*? Várhat-e választ, akár implicit választ a feltett súlyos kérdésekre? Van-e még értelme a posztmodern utáni korban modernista szemlélettel stabil értékeket, rendet és megváltást keresni a költészet által? Nem lépett-e Isten helyére végleg az ember egy kiszámíthatatlan, önmagától is elidegenült világban? A kötet lazán összefüggő, önálló műveket és életműveket elemző, tematikusan mégis szervesen összefüggő irodalomtörténeti tanulmányai e kérdések részbeni tisztázására tesznek szerény kísérletet.