

**A NARRATIVITÁSTÓL AZ ELHALLGATÁS POÉTIKÁJÁIG
MŰNEMI-MŰFAJI JELLEGZETESSÉGEK ÉS AZOK HIÁNYA PAUL CELAN
KÖLTÉSZETÉBEN**

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy bizonyos műfaji megkülönböztető jegyek vizsgálatán keresztül röviden rámutasson Paul Celan költészetének poétikai jellegzetességeire, melyek az életmű állomásai során radikális változásokat, átalakulásokat mutatnak. Habár a szerzőről fennmaradt szövegek számos megközelítési lehetőséget nyújtanának, hogy kimutassuk e változatos, mégis sok tekintetben homogén életmű legjellemzőbb poétikai sajátosságait, úgy vélem, Celan viszonylag korai pályaszakaszából a narrativitás, azaz egészen pontosan a Holokauszt, e sokak által elmondhatatlannak titulált trauma *elbeszélésének* igénye, a kései pályaszakaszából pedig az önmegszólítás, a dialogicitás, a lírai *én* és lírai *te* viszonyának korántsem egyértelmű problematikája, majd végül ezen aspektusok Celan költészetéből való kikopása, eltűnése, az egyre minimalistábbá váló szövegek teljes elhallgatás felé való tendálása azok az aspektusok, melyeken keresztül átfogó képet kaphatunk e líra poétikai sajátosságainak (át)alakulásáról. Mindezt erősíti, hogy Celan – bár nem egészen egyértelmű, de mégis *értelmezhető* – líraelméletet dolgozott ki – *Meridián* című, a Georg Büchner-díj alkalmából tartott előadásából kiolvasható, milyen poétikai sajátosságokat is tartott követendőnek, kívánatosnak a szerző a későmodern, második világháború utáni európai költészetben.

Dolgozatunk első szakasza a narrativitás, az elbeszélés és elbeszélhetőség aspektusainak lehetséges jelenlétét kísérli meg megvizsgálni Celan költői életművének viszonylag korai, ám mindenképpen a Holokauszt traumája után íródott, azt feldolgozni megkísérlő, arra szüntelenül reflektáló szakaszában. Úgy véljük, hogy habár kétség sem férhet hozzá, hogy Celan költeményei egyértelműen lírai, s nem mondjuk az epikai műnemhez sorolható alkotások (e tekintetben egyértelműek, ha az esetek többségében talán nem is sorolhatók be

egyértelműen egy-egy lírai műfajba), a szerző némely emblemikus korai versében megfigyelhetőek bizonyos narratív struktúrák, elbeszélésre, a versbe ágyazott cselekményre utaló vonások. Igaz, a költészet legtöbbször nem *elbeszél*, tehát nem oly módon reflektál a valóság eseményeire, hogy azokat megfelelő, koherens sorrendbe állítva egyértelmű történetként, narratívaként mondja el, ugyanakkor egyes versekben mégis felfedezhetőek olyan vonások, melyek alapján egy narratíva – egy legtöbb esetben szükségképpen fragmentált narratíva olvasható ki a szövegből. Már-már közhelyes állítás lenne az elbeszélő költeményeket, balladákat, a hasonló sajátosságokat magukon viselő lírai műfajokat ide sorolni, melyek határokat átlépve mutatnak közös lírai és epikai, azaz per definitionem narratív vonásokat.

Celant szokás kissé talán leegyszerűsítő módon a Holokauszt költőjeként aposztrofálni. Legismertebb verse a *Todesfuge – Halálfuga*, mely szimbolikusan, metaforikusan dolgozza fel a feldolgozhatatlant, örökíti meg a megörökíthetlent. Ugyan első olvasásra itt sem feltétlenül narratív költeményről van szó, hiszen a szokásos temporális és spaciális viszonyok nem határozhatóak meg benne egyértelműen, a vers mégis *tényeket* mond el más módon, más eszközökkel, mint az epikus szövegekben szokás (nota bene a *Todesfuge* ismétlődő, variálódó elemekből áll, mely akár végtelenített rendszerként is értelmezhető, emiatt nem igazán olvasható ki a szövegből tradicionális értelemben vett történet / szüzsé), de ily módon bizonyos megközelítésben talán maga is kezelhető narratívaként – egy olyan narratívaként, mely a valóságban olyan megtörtént eseményekre referál, amelyeket talán jobb implicit módon, metaforikus keretek között, a költészet eszközeivel újramondani ahhoz, hogy az hermeneutikai értelemben megérthetővé, feltárhatóvá, feldolgozhatóvá váljon.

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

A szöveg metaforizáltsága persze nem befolyásolja a szöveg narratív jellegét, hiszen Nietzsche¹ szavaival élve maga az emberi nyelv az, ami metaforikus, még mindennapi beszédünk is *metaforák fergege*, éppen ezért pedig egyértelmű tartalmak közlése szinte

¹ Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, in *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

lehetetlen. Így a tények közlése is metaforikusak, tehát minden narratíva, minden cselekményt és történetet, események sorozatát, logikai láncolatát elbeszélő szöveg is olyan elementumokat tartalmaz, melyek alapján a nyelv nem törekszik egyértelműsége. Minden szövegben jelen vannak a metaforák, a nyelv pedig olyan autonóm rendszer, melyet az ember képtelen uralni. Természetesen ez a gondolat sokban megelőlegezi a poszt-strukturalista filozófiai és irodalomtudományi irányzatokat, példának okáért a dekonstrukciót vagy a hermeneutikát, melyek felfogásával kétségtelenül maga Celan is sokban is azonosult költészetében. A Nietzsche-féle gondolatot a világ és a nyelv teljes metaforizáltságáról egyébként Kiss Noémi² is tárgyalja Celan költészetéről szóló monográfiájában, az *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című vers kapcsán, az említett vers azonban véleményem szerint azonban nagyrészt nélkülözi a narrativitást, épp ezért itt és most nem is kívánok rá bővebben kitérni.

Ugyancsak Kiss Noémi veti fel annak lehetőségét is, hogy egy-egy narratív szöveg – különösen Celan esetében – fordítása mindenképp interpretatív jelleggel is bír, éppen ezért bizonyos narratív struktúrák a fordításban mindenképpen megváltozhatnak és / / vagy elsikkadhatnak, az amúgy is instabil jelentésmezők átértékelődhetnek, akár még a szöveg metaforikusságának foka is megváltozhat. Éppen emiatt veszem figyelembe, hogy a következőkben elemzett *Tenebrae* című Celan-vers, mely véleményem szerint egyik emblemikus darabja a szerző narratív struktúrákat tartalmazó, narratológiai nézőpontból kiindulva jól vizsgálható műveinek, magyar változatban *fordítás*, azaz amennyiben narratíva vagy narratív struktúrákat tartalmazó, legalább részben elbeszélő jellegű szöveg, semmiképpen sem teljes mértékben azonos a német eredetivel. Úgy vélem, a számos elérhető fordításból talán Lator László³ magyarítása az a változat, mely a leghívebben tolmácsolja az eredeti szöveget, azonban még ezen verzió is mutat az eredetihez képest kisebb-nagyobb eltéréseket, azaz valamilyen módon *olvassa* azt.

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

² KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003. 175-176.

³ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 36.

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.⁴

⁴ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

A *Tenebrae* című vers egyértelműen egy ismert narratívát dolgoz fel, mesél újra, részint intertextuális módon. Azok a korábbi narratív és nem-narratív szövegek, amelyek inverz citátumaiból a *Tenebrae* táplálkozik, természetesen a költemény metatextusának tekinthető. A *Tenebrae* metatextusai főleg a – Celanra oly jellemző módon – zsidó-keresztény kultúrkör

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.

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

ismert és kevésbé ismert szövegei. A kölcsönzött idegen narratívák újraíródnak, az új, modern irodalmi szövegben új értelmet nyernek.

A legismertebb narratíva, melyet a *Tenebrae* adaptál, megkísérel újramesélni, nyilvánvalóan a kereszténység nagyobb narratívájából, a Bibliából való. A vers címe azonos a Bibliában a földre boruló sötétséggel, mely Krisztus kereszthalála után bontakozik ki. Narratológiai szempontból értelmezve a szöveget a temporális és spaciális viszonyok ily módon valamennyire világossá válnak – amennyiben lehet ezt mondani, ami a vers narratívájának temporalitását illeti, valamikor Krisztus kereszthalála után játszódhat, akár közvetlenül utána, akár sokkal később. Térben elhelyezve adott esetben játszódhat akár a szentföldön, valahol a mai Izrael területén, nem elfelejtendő azonban, hogy mint minden narratíva, a *Tenebrae* is metaforikus, szimbolikus, tehát feltehetőleg nem szó szerint értelmezendő a fenti temporális és spaciális körülmények között, sokkal inkább fikciót teremt.

Ami a szöveg időkezelési technikáit illeti, elmondható, hogy az többé-kevésbé lineáris. Az elbeszélt idő azonban nyilvánvalóan sokkal hosszabb időtartamot foglal magában, mint az elbeszélő idő, mely csupán a vers elolvasásának idejével egyenlő. A sivatagban egy embercsoport menetel, valamikor Krisztus kereszthalála után, akik T/1-ben beszélnek és egyben *elbeszélnek*. A vers narratívájának jelen idejű dimenziójában felbukkan egy másik narratíva is, melyet maga a versben megszólaló, T/1-ben megnyilatkozó lírai beszélő / narrátor beszél el. Az olvasó megtudhatja, hogy a sivatagban menetelő embercsoport inni tartott, és mikor a vályúhoz és tócsához értek, a vízben Isten képe jelent meg, majd a víz vérré változott – hogy Isten / Krisztus emberekért kiontott véréről van-e szó, vagy emberek véréről, melyet adott esetben az Ótestamentum büntető Istene ontott ki, nem derül ki a szövegből, a vers nyilvánvalóan mindkét interpretációt lehetővé teszi. Azonban ami történt, a vers narratológiai értelemben jelen idejéhez képest korábban, a múltban történt – éppen ezért a versben mindenképpen feltűnik egy, a hagyományos narrációra jellemző aspektus, mégpedig a temporalitásnak, múlt és jövő viszonyának egymáshoz való egyértelmű viszonya. Ami történt, egészen biztosan korábban történt, mint azt a versben megszólaló elbeszélő mondja, tehát azzal párhuzamosan, hogy a vers beszélői maguk is egy ott és akkor jelen időben játszódó, valahonnét kiinduló és valahová tartó, azaz a vers tartománya által megkezdett és lezárt narratíva szereplői, maguk is elbeszélnek egy másik, a jelenidejűnél korábbi időpontban végbement narratívát.

Persze, mint ahogyan arra Kiss Noémi⁵ is utal, megfigyelhető a versben egy teljesen másik, a narrativitás szempontrendszeréből is vizsgálható aspektus. Ez az aspektus pedig nem más, mint a vers csonka dialógus-jellege – a vers megszólítottja Isten, látszólag a tradicionális zsoltárformában íródott. E zsoltár azonban *ellen-zsoltár*, szemantikailag inverz műveleteket hajt végre, hiszen ahogyan arra Orosz Magdolna⁶ is felhívja a figyelmet, a vers inverz citátumokból építkezik, a feje tetejére állítja az intertextuális módon megidézett szövegeket, melyekkel a vers szövege maga is dialógust folytat. Ember és Isten viszonya a visszájára fordul – itt már az ember szólítja fel az Istent, hogy könyörögjön neki. Meglátásom szerint a vers narratívája még azt az értelmezést is megengedi, hogy a beszélők nem mások, mint a második világháború náci német katonái, akik menetelnek valahol – úgy gondolom, a vers narratív terének spaciális dimenziója ez esetben nem lényeges –, eközben pedig az *ember* már annyira hatalmasnak érzi magát, akkora uralási és pusztítási vágy hatja át, hogy már érdektelen számára a megváltás – mint az kiderül a szövegből is, a vér kiontatása, az Úr emberek bűnbocsánatára kiontott vére a múlthoz tartozik, elbeszél, aktualitását vesztett narratíva. A jelenben már más események történnek, itt már nem az Istennek kell megváltást felkínálnia az embernek, hanem az ember szólítja fel Istent, hogy könyörögjön hozzá, akár megbocsátásért. A narratíva jelentése, referenciái a visszájára fordulnak – hiába a zsoltárforma, a szöveg megszólalási módja nem könyörgést, hanem felszólítást, Istennek címzett felszólítást, burkolt fenyegetést tartalmaz.

Bartók Imre⁷ a *Tenebrae* című verset áttételesen a Holokauszt, a kollektív gyilkosság narratívájaként értelmezi. Ez esetben a versnek, mint narratív szövegnek, még ha metaforikus szöveg és lírai szöveg is, akkor is van valamennyi valóságreferenciája – és nem gondolom, hogy ettől feltétlenül ki kellene zárni, hogy megteremti a saját narratív / poétikai világát, hiszen attól, hogy valami utal a valóságra, még megteremtheti a saját belső valóságát is a nyelven keresztül. Gyilkosság alatt érthetjük Jézus kereszthalálát, e halálnak a félelmetes pillanatát, illetve a második világháború során meggyilkolt vagy harctéren elesett zsidó és nem zsidó emberek tragikus halálát egyaránt.

Bartók a vers sajátos időstruktúrájára is kitér. Olvasata szerint a *Tenebrae* című vers, mint narratív szöveg egy vérontás történetét beszéli el, a történet kezdete azonban nem az elején, hanem a vers közepe tájékán kezdődik, a „*Kajlán mentünk...*” sor környékén, a

⁵ KISS Noémi, i. m. 179-189.

⁶ OROSZ Magdolna, *Lux aeterna und Tenebrae. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan.*, in uő, *Intertextualität der Textanalyse*, ÖGS/ISSSS, Wien, 1997.

⁷ BARTÓK Imre: *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 112-114.

narratívába ágyazott narratíva kezdeténél. Bartók Imre szerint a vers szétfeszíti a lineáris idő kereteit és létrehozza a saját idejét, ezáltal pedig saját terét, saját valóságát is. Mint fentebb említettem azonban, meglátásom szerint a vers saját valósága és elbeszélésmódja nem feltétlenül zárja ki, hogy valamilyen módon a valóságra is referáljon. Fiktív, irodalmi és valós, történelmi narratívák keverednek, ágyazódnak egymásba e szövegben, arról nem is beszélve, hogy egy másik narratív jelleggel bíró verset, Hölderlin *Patmosz*⁸ című költeményét is megidézi a kezdősorokban. A *Patmosz* szintén narratív jelleggel bíró költemény, főszereplője pedig, ha lehet így fogalmazni, Keresztelő Szent János – tehát a megidézett költemény is az európai és a zsidó-keresztény kultúra egyik legismertebb alapnarratíváját, a Bibliát citálja, ily módon a versben jelenlévő dialógus és megidézetttség többszörös, a vers maga is tekinthető egy hosszabb, korokon keresztülnyúló irodalmi-történelmi narratíva részének, hiszen szövege jelentős részben citátumokból, más narratív szövegek elemeiből épül fel.

Roland Barthes⁹ megfogalmazása szerint az irodalmi szövegek sok esetben *fogyasztás* tárgyát képezik. Ily módon a narratív szövegek – mert az irodalmi szövegek jelentős része narratív – is *fogyasztásra* kerülnek az olvasó által, tehát a narratívák fontos társadalmi szerepet is betöltenek, függetlenül attól, hogy tradicionális vagy modern / posztmodern narratív szövegről van-e szó. A narratív szövegnek, akár reflektál a valóságra, akár nem – ez esetben szinte mindegy, hogy referenciális, vagy areferenciális olvasatot alkalmazunk –, elsődleges célja, hogy az olvasónak valamit továbbadjon. A *Tenebrae* olyan szöveg, mely

⁸ Hölderlin versének kezdősorai:

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

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

Kálnoky László fordítását lásd:

Friedrich HÖLDERLIN, *Friedrich Hölderlin versei*, Lyra Mundi, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 122-130.

⁹ Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 95-99.

erős metaforicitással, áttételes jelentésrétegekkel bír, de olyan narratívát tár az olvasó elé, melyet olvasva és értelmezve akár egy olyan történelmi esemény hermeneutikai értelemben vett megértéséhez kerülhetünk közelebb, melyre a mai napig nincs ésszerű magyarázat. Habár ma már tradicionális elgondolás, hogy mind az epikus, mind a lírai szövegek nem referálnak a valóságra, hanem saját fikcionális / költői világot alkotnak, hozzák létre, mégis úgy gondolom, hogy a *Tenebrae* nem csupán egy irodalmi, hanem közvetve egy történelmi / emberi narratívát is magában hordoz, mely Celan esetében nyilvánvalóan nem más, mint a Holokauszt és háború narratívája.

Ugyancsak Barthes¹⁰ elgondolása szerint a modern narratívák már nem képezhetők le a mesék vagy más jól ismert, klasszikus sémák alapján megszerkesztett történetek mintájára, hiszen a mesékben kiszámítható, mi fog történni, a modern narratívákban pedig a váratlan motívumok megjelenése válik fontossá. Propp¹¹ szavaival élve modern irodalmi művekre jó esetben már nem áll *a mese morfológiája*, a mechanikusan a helyükre illeszthető történeti-logikai panelek, a kiszámítható fabula és szüzsé elképzelése. A *Tenebrae* című vers ily módon, habár egy ismert narratíva újrafogalmazása, XX. századi átértelmezése, mégiscsak modern narratívaként kezelendő, és benne minden, amit az eredeti narratívából ismerünk vagy ismerni vélünk, tökéletesen a visszájára fordul. Egyáltalán nem az történik a szöveg keretei között – habár lírai, nem pedig epikai alkotásról van szó –, amit az olvasó várna, előfeltételezne.

Szintén Barthes¹² az, aki felveti, hogy egy szöveg, egy narratíva szinte számtalan nézőpontból elmondható, újramesélhető, továbbgondolható. Éppen ezért a *Tenebrae* mint narratíva tekinthető mind a bibliai keresztrefeszítés-történet, a Hölderlin által megidézett szintén bibliai Patmosz-történet, illetve akár magának a Holokausztnak és / vagy a második világháborúnak lírai szövegbe foglalt újraértelmezése, átértelmezett nézőpontból elbeszél, átdolgozott narratívájának.

A fenti vers elemzése alapján láthattuk tehát, hogy Paul Celan viszonylag korai költészetében még fellelhető a narrativitás. A narratív struktúrák, ha nem is olyan mértékben,

¹⁰ Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*. in *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 527–542.

¹¹ Bővebben lásd: Vladimir Alexandrovic PROPP. *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

¹² Roland BARTHES, *Az olvasásról*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 100-105.

mint egy epikus szövegben, de egyértelműen jelen vannak a *Tenebrae* című versben, mely olvasható narratív költeményként, úgy is, mint ismert narratívák átdolgozása, nagyobb irodalmi és történelmi narratívák rész-elbeszélése.

* * *

Celan viszonylag kései költészetének egyik alapvető attribútuma, szövegszervező elve a dialogicitás – a lírai szubjektum valaki más / önmaga felé történő megnyilatkozása, mint beszédett, a megszólítás, s ezáltal pedig a párbeszédre való törekvés.¹³ Az irodalmi, főként a lírai szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem választ tartalmaz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.¹⁴ A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műnem vagy műfaj, hanem az ismert műfajelméleti sémák átlépésének egy sajátos módja.¹⁵ A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany nem más, mint egyfajta identításalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.¹⁶ Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszubjektív jelleggel. Az önmegszólításról köztudomású, hogy a XX. századi európai költészet egyik domináns alakzata, miként arra Németh G. Béla paradigmaticus, sokat idézett tanulmánya is rámutat.¹⁷ S bár a dialogicitás kétségtelenül szövegszervező elve az önmegszólító verstípusnak is, nem szabad elfelejtenünk, hogy a modern poézisben a versben megszólaló lírai hang sokszor már

¹³ A dialogicitásról mint a (késő)modern költészet egyik műnem- / műfajképző attribútumáról bővebben lásd: KABDEBÓ Lóránt, „Ritkúl és derül az éjszaka”. *Harc az elégiáért*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2006.

¹⁴ Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996, 262.

¹⁵ Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

¹⁶ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

¹⁷ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról*, in uő, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1982.

két személyre bomlik, a korábban egységesnek gondolt lírai szubjektum egysége megtörik, visszafordíthatatlan válságba kerül, beszélő és megszólított pedig elkülönöződni látszanak egymástól.¹⁸

A lírai *én* és *te* viszonyának problematikájára, az (ön)megszólítás alakzatára, a lírai szubjektum válságára és megkettőződésére, valamint a monologikus vers – dialogikus vers dichotómiára szolgálhat eminens példaként Paul Celan *Atemkristall* című versciklusa, jelen esetben annak is –ik verse, melyben az önmegszólítás és a dialogicitás a lehető leglátványosabb szövegszervező elvként vannak jelen.

JÁROMCSONTODDAL halántékfogó

néz farkaszemet.

Ahol beléd váj,

ezüstös fény gyúl:

te és álmod maradékai –

közeleg

a születésnapotok.¹⁹

Rövid értelmezésünket megkíséreljük a dialogicitás-önmegszólítás problémakörre redukálni. A vers érdekes, nehezen dekódolható költői képpel, halánték-harapófogóval (?) indul, mely szembenéz a megszólított járomcsontjával.²⁰ 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

¹⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007, 93-104.

¹⁹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

SCHLÄFENZANGE,

von deinem Jochbein beäugt.

Ihr Silberglanz da,

wo sie sich festbiß:

du und der Rest deines Schlafs –

bald

habt ihr Geburtstag.

²⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 100-101.

felszínesen is, de figyelembe vesszük Paul Celan életrajzának bizonyos tényeit. Az implicit életrajzi referenciák játékba hozása természetesen kockázatokat rejt magában az értelmezés helyességét illetően, azonban ez esetben erősíteni látszik azt a tényt, hogy a fenti vers kapcsán egyértelműen *önmegszólításról* beszélhetünk. Egyrésztől bizonyosan tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a filológiai tényekből és a biográfiai szerző életkorából indulunk ki és a verset egyértelműen önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő-beszélő őszülő halántéka, mely az öregedésre, a lassú elmúlásra figyelmeztetve néz szembe a költő járomcsontjával. Ezt az interpretációs lehetőséget erősítheti az ezüstös fény képe, valamint a megszólított és álma maradékának közelgő születésnapja is. A születésnap 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, ha az önmegszólítás alakzatát vizsgáljuk meg közelebbről, s pusztán az öregedésre, az elmúlásra figyelmeztetné a megszólítottat? Ugyancsak részint életrajzi adatok alapján egy másik interpretáció is kínálkozhat. Ismert tény, hogy Celan élete során több idegösszeroppanást is megért, többek között valószínűleg egyre súlyosbodó depressziója vezetett 1970-es öngyilkosságához is. Életében számos alkalommal állt pszichiátriai kezelés alatt, melynek során depressziójának és szorongásainak enyhítésére sokterápiát is alkalmaztak rajta. Az elektrosokk lényege, hogy a páciens halántékára elektródákat helyeznek, az agyműködést pedig enyhe áramütéssel tompítják. Ebből kifolyólag elképzelhető, hogy a járomcsont nem pusztán a költő őszülő halántékával, hanem a belé maró elektródákkal is szembenéz. A kigyúló ezüstös fény ugyanúgy utalhat az őszülő hajszálakra, mint az elektródák fémes fényére.

Öregedés és örület, egy születésnapi ünnepség és egy pszichiátriai kezelés teljesen atmoszférái keverednek bizarr módon 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. Mindezzel együtt azonban kommunikáció, a szubjektumok közötti kapcsolat megteremtésének lehetősége és / vagy lehetetlensége kulcskérdése nem csupán a fenti versnek, hanem az *Atemkristall* ciklus egészének.

Habár Celan (beszélője) számos szöveghelyen kételkedni látszik a két szubjektum közti kapcsolat kialakításának lehetőségében, és a dolgok leírhatóságába, mondhatóságába vetett hitben való megrendülés végig ott pulzál a szöveg(ek) mélyén, a költői szubjektum minden kételye ellenére mégis szólni próbál a befogadóhoz – *szólni*, tartalmakat és önmagát közvetíteni a másik felé, folytonos dialógust kezdeményezve, mert létmódjából kifolyólag

nem tehet mást. Celan egyébiránt ismert líraesztétikai előadásában, a *Meridiánban*²¹ is nyíltan állást foglal a dialogikus költészet mellett, a *dialogicitás esztétikáját* fogalmazva meg, éles vitát folytatva a későmodernség egy másik jelentős költőjével, Gottfried Bennel, aki szerint a vers alapvetően monologikus természetű. Benn líraelmélete szerint a modernitás és a modern tudomány folyamatai irreverzibilisek, s bár alapvetően nem feltétlenül tekint bizakodóan a jövőbe, a változást / fejlődést mindenképpen elkerülhetetlennek tartja. Véleménye szerint a modern költészet a fejlődéssel összefüggésben szinte korlátlan lehetőségeket foglal magában. Az abszolút vers nem korszakhoz kötött, a technikát pedig egyáltalán nem tünteti fel negatív színben. A modern vers alapvetően azért monologikus természetű, mert éppen a társalgás az, mely ontológiailag üres folyamattá vált.²² Celan a *Meridiánban* kifejtett líraelmélete szerint ugyanakkor a vers, mint műalkotás keletkezési folyamata során ugyan magányosan, monológyszerűen indul el, ám autenticitását csak akkor nyeri el, akkor emelkedik a *valódi* költészet esztétikai szintjére, ha képes elérni, megszólítani a *Másikat* / címzettet / befogadót. Ugyanezt a szubjektumot persze megnevezhetjük a teológia, a kommunikációelmélet, vagy éppenséggel a recepcióesztétika terminusaival, a lényegen ez mit sem változtat, amennyiben a dialógus megtörténik, létrejön. A költő még akkor is megkísérel kapcsolatot teremteni valamely másik szubjektummal (akár az önmegszólítás alakzatán keresztül, önnön lírai énjét kettőzve meg), ha e vállalkozás eleve reménytelennek tűnik, kudarcra ítéltetett. E kontextusban, a szubjektum önmagával való meghasonlása és a második világháború traumájával szorosan összefüggő nyelvi szépségszisztemében a vállalkozás ténye maga talán nem egyéb, mint a költészet lényege. A fenti vers egyik fő esztétikai szervezőelve olybá tűnik, nem más, mint a(z) önmegszólítással szoros kapcsolatban, megkerülhetetlen kölcsönhatásban álló *dialogicitás*, a másik szubjektum felé törő közlési vágy, a párbeszédre törő megtörhetetlen akarat, miként az a *Meridián*-beszéd vége felé is egyértelműen megfogalmazódik:

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

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

²¹ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, in *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 5-14.

²² Vö. Gottfried BENN, *Líraproblémák*, in uő, *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

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

*A vers számára azokban a dolgokban és emberekben kap, nyer alakot a másik, melyek, illetve akik szintén a másik felé igyekeznek.”*²³

* * *

Amennyire jelen van a narrativitás mint műfajszervező elv Celan viszonylag korai verseiben, példának okáért a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötet *Tenebrae*jében, majd később a dialogicitás és az önmegszólítás bizonyos kései versekben, úgy kopik ki a számos más poétikai jellegzetességgel egyetemben a szerző sokkal tömörebb, hermetikusabb, homályosabb, nehezebben értelmezhető kései lírájából. Amíg a korai Celan-versek, így a *Tenebrae* rengeteg viszonylag stabil struktúrát és interpretációs fogódzót nyújtanak, úgy a költő kései versei egyre inkább a csend felé tendálnak. Celan némely esetben pusztán néhány sorból vagy szóból álló, enigmatikus költeményeiben a temporalitás és a spacialitás kategóriája mintha eltűnne, de legalábbis többé már nem meghatározható. Mivel a nyelv maga önkényes és szeszélyes létező, saját szabályait megteremtő rendszer, így a benne, általa keletkező versek is képesek fellázadni az addig szabályosnak, standardnak, természetesnek gondolt esztétikai-műfajelméleti-irodalmi elképzelések és fogalmak, így a narrativitás, a folyamatszerűség, a helyhez és időhöz kötöttség ellen is.

Úgy vélem, Celan ezen művei közül talán a *Stehen – Állni* kezdetű vers érdemelne rövid elemzést ilyen megközelítésben. Érdekes, hogy a *Stehen* ugyancsak az *Atemkristall* című versciklus darabja, azonban e ciklus versei közül az egyik legszokatlanabb darab – sem narratív, sem pedig dialogikus jegyeket nem mutat. Megítélésünk szerint a szöveget talán Bartók Imre pontos, a német eredetit híven tükröző fordításában érdemes idézni:

²³ Paul CELAN, i. m., 11.

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

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

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

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

ÁLLNI, a levegőben,
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás
ismeretlenül,
teérted
egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,
nyelv nélkül is akár.²⁴

A fenti vers, mely 1967-ben, ugyancsak mindössze három évvel a költő halála előtt jelent meg, Bartók Imre értelmezése szerint a *tanúsítás* verse. A tanúsítás persze sok mindent jelenthet, ebben az esetben azonban valószínűleg arról lehet szó, hogy a költő tanúságtételt tesz a művészet, az emberi értékek védelmében, akár egyetlen eszköze, a nyelv nélkül is. A művész magára veszi a levegő sebhelyeit, egy meghatározhatatlan, körülhatárolhatatlan térben és időben. Temporalitás és spacialitás, tér és idő, progresszió és visszautalás eltűnnek, nem léteznek többé – egyedül a szavak és az állás, a tanúsítás létezik, erre utalhat a vers kezdetén álló főnévi igenév, melyhez sem konkrét alany, sem időbeli aspektus nem tartozik.

²⁴ A vers eredeti szövege az összevethetőség kedvéért:

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

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

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

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m. 83-84.

A *stehen* – *állni* nem egy térben, időben, alanyát vagy tárgyát tekintve meghatározott cselekvést jelöl, mely narratológiai fogalmakkal, referenciát vagy progressziót feltételező kategóriákkal körülírható lenne. A *stehen* maga egy állapot, időtlen, tértelen, alanytalan, mely nem *elbeszél*, hanem pusztán *létezik*, mindenén kívül, önmagába zártan, már-már hozzáférhetetlenül, már-már erős késztetést érezve a teljes elnémulásra, miként azt Celan ugyancsak a Meridiánban fogalmazza meg, mintegy laza elméleti keretet biztosítva kései versei értelmezéséhez:

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

*A vers – ennyi szélsőséges megfogalmazás után hadd éljek még eggyel – önmaga határán születik meg, megmaradásának érdekében folyamatosan visszakényszeríti magát a soha-többé tartományából a még-mindig területére.”*²⁵

A Holokauszt, mint emberi-történelmi trauma narratívájának költői elbeszélése után, például a *Todesfuge* vagy a *Tenebrae* című versek után, vagy éppenséggel a *Schläfenzange* kezdetű költemény önmegszólítása és dialogicitása, ezáltal pedig valamiféle (már-már görcsös, kényszeres) kommunikációra törekvése (akár ugyancsak az elmondhatatlan trauma kapcsán felmerülő kérdésekre való válasz keresése?) után már feleslegessé válik bárminek az *elbeszélése*, vagy éppen a másik szubjektumhoz / önmagunkhoz szóló megszólítás, kérdés, felszólítás intézése is. Az ember és a művészet a második világháború és a hozzá kapcsolódó népiirtások kapcsán olyan sérüléseket szenvedett, melynek nyomán talán már nem sem léteznek nagy, korokon átívelő narratívák, sem pedig lehetőség a szubjektumok közötti párbeszédre. Nincs már mit *elbeszélni*, s nincs már miről egymás között sem *beszélni*, a költő

²⁵ Paul CELAN, i. m., 11.

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

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

többé nem krónikás, az irodalom, főként a líra többé nem illeszkedik a valóságra implicit vagy explicit módon referáló narratívákba, amelyekben az olyan tradicionális kategóriák, mint fabula, szüzsé, szereplők, konfliktus, helyszín, elbeszélői idő és elbeszélő idő, vagy éppen lírai alapszituáció, beszélő szubjektum, megszólított, stb. fellelhetőek lennének – nincs többé elbeszélés, nincs többé explicit vagy implicit narráció, s nincs többé dialógus, nincsenek többé műfaji-poétikai sajátosságok, melyek alapján kategorizálni kellene egy szöveget, csupán *állás*, mint végső menedék, önmagába zárkózó világ. Még a narráció eszközeként használt nyelv is kiiktatódhat, amint azt Celan írja verse zárósorában. Nem számít többé már semmi, csak a *tanúságtétel*, a mindennel szemben, mindenek ellenére való állás, mint létezés – a végső állapot, melybe a költő minden eszmei-emberi érték lebomlása, feloldódása után menekül, amíg még az lehetséges. Persze kérdés, hogy ennek a költői vállalásnak, mely már a nyelvből való kitörés lehetőségét is felveti, egyáltalán van-e még értelme. *Senkiért-és-semmiért-állás ez, ismeretlenül*, mely egy közelebről meg nem határozott alanyért / önmagáért való, *egyedül*.

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

Gadamer²⁶ szerint a tanúságtételhez egyáltalán nem szükséges még a nyelv sem, hiszen ez már valami, a nyelven túli valósághoz kötődik, ahol már semmire nincs szükség, aminek egyáltalán köze van az emberhez. Ugyanezen állásponthoz csatlakozik Celan magyar értelmezője Bacsó Béla²⁷ is, aki szerint olyankor, amikor az elemzett vers szól, már *minden megsemmisült*, éppen ezért semmi szükség sem narratívákra, sem tér-időviszonyokra, sem lírai önreprezentációra, sem dialogicitásra, sem interszubjektív viszonyokra, vagy bármiféle

²⁶ Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*. in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993. 421.

²⁷ BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan*, Múlt és Jövő, 1997/3, 67-70.

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

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

Barthes elképzelése alapján a történet olyan logikai-szemantikai rendszerszerűség, olyan értelmi egység, amely a jelentésképzés és -közvetítés médiumaként oldódik fel egy logikai, szemantikai kategóriában. Hogyan létezhetne azonban *logikai rendszerszerűség* és *jelentésképzés* egy olyan költői világban, ahol nem definiálható többé sem a rendszerszerűség, sem a jelentés, ahol nem léteznek többé szemantikai kategóriák? Természetesen ezen a ponton túl már nincsenek *történetek*, csupán állás, tanúsítás, egy olyan hiátus-állapot, mely mentes a narrativitástól és annak minden hagyományos fogalmától. Még azt sem tudjuk meghatározni, mi tölti ki e narrativitás-hiányt, hiszen ha *nyelv* sem szükséges a kitöltéséhez, akkor értelmes állításokat sem lehet többé ezen keretek között megfogalmazni.

Miként Füzi Izabella és Török Ervin fogalmazznak: „*Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.*”²⁸ A történetek az idők folyamán újramesélődnek, térben és időben folyamatosan változtatják a helyüket,

²⁸ FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006.

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

egymással dialógust folytatva – jó példa erre a fentebb elemzett *Tenebrae*, hiszen mint narratív szöveg, megidéz más klasszikus narratívákat, melyekkel együtt maga is részévé válik egy nagy, egyben irodalmi és történelmi narratívának.

Jönnek azonban olyan idők, olyan traumák, amikor Lyotard²⁹ szavaival élve véget érnek a nagy elbeszélések, amikor a narrativitás, az elbeszélés, az elbeszélhetőség fogalma radikálisan redukálódik, esetleg ki is iktatódik – Paul Celan kései költészete véleményem szerint ilyen költészet. Sem epikai, sem lírai elemeket is magukban hordozó narratívák részét nem kívánja már képezni, inkább kívül helyezi magát minden elbeszélhető és elbeszélendő történeten, megalkotva a saját tértelen, időtlen, történettelen világát, mely utolsó mentsvárrá válik a költő számára, hogy az egyre feldolgozhatatlanabb, egyre nehezebben elmondható emberi történeteket többé ne kelljen elmondani. E menekülés azonban bátorságra is vall, hiszen egyben szembeszállás, ellenállás is a valóság és az irodalom azon narratíváival, melyek olyan *eseményeket* beszélnek el, amelyekre nincs ésszerű magyarázat, amelyeknek nincs ésszerű oka és célja. Értelemszerűen eltűnni látszik az irodalom(történet), mint narratív folyamat, mint esetleges egységes, egy irányba tartó narratíva víziója is.

A vers kívül helyezi magát mindenben, csak úgy a tér és az az idő dimenzióján, mint műfajelméleti sémákon – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az *állás* nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium³⁰ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene³¹, kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát

²⁹ Bővebben lásd: Jean-Francois LYOTARD, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

³⁰ Vö. Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

³¹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

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

Talán korunkban, a *szövegirodalom* egyre inkább terjedő, már a későmodernség paradigmájára is visszavezethető fogalmának korában, mikor líra és epika (és bizonyos keretek között persze ideértve akár a drámát is), vagy e műnemeken belül a különböző műfajok már nem határolódnak el egymástól irodalomelméleti kritériumok alapján oly szorosán, mint tették azt korábbi korszakok paradigmáiban, s elég gyakran mutatják egymás tulajdonságait is, az irodalom, azon belül pedig példának okáért Paul Celan kései lírája (amely egyébként korszakküszöböt, átmenetet képez a későmodernség és a modernség utáni / posztmodern paradigma között) mintegy végső megoldásként a narrativitásból és a dialogicitásból, az ismert és ismeretlen történetek, illetve a kommunikáció kényszere elől menekül, hogy *túléljen*. E túlélés záloga az *állás*, azaz a tanúsítás, mely szerint az irodalom, a művészet többé nem valamiféle célért, hanem pusztán önmagát legitimálva, önmagáért valóan, de mindentől függetlenül, mindenén kívül, megtámadhatatlanul *létezik*.

IDÉZETT IRODALOM

BACSÓ Béla, *Szó és álm.* Paul Celan, *Múlt és Jövő*, 1997/3, 67-70.

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

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

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

Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

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

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

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006.

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

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.

KABDEBÓ Lóránt, *„Ritkúl és derül az éjszaka”.* *Harc az elégiáért*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2006.

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

KOVÁCS Árpád, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Res Poetica 3., 2004.

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

LŐRINCZ Csongor, *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2002.

Jean-Francois LYOTARD, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

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

NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról*, in uő, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1982.

Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, in *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

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

Vladimir Alexandrovic PROPP. *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

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