

KÁNTÁS BALÁZS

**„Vannak még dalok
túl az emberen”**

KÁNTÁS BALÁZS

„Vannak még dalok túl az emberen”

Írások Paul Celan
költészetéről, líraesztétikájáról és recepciójáról

Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó
Budapest, 2015

A könyv megjelenését a
Nagy Lajos Alapítvány
támogatta.

A borítón Dirk Hanger
Paul Celanról készült fametszete látható.

Paul Celan *Meridián* című beszéde mint művészetelméleti manifesztum

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

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

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

Ami a beszédben körvonalazódni látszó szépségeszményt illeti, egészen bizonyosnak hat, hogy a szöveg rokonítható többek között Heidegger *A műalkotás eredete* című paradigmaticus esszéjével, már csak azért is, mert Celan minden bizonnyal

© Kántás Balázs, 2015

© Napkút Kiadó, 2015

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

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

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

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

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

Az emberi elhagyása kilépés valamely, az emberi felé forduló, félelmes közegbe – ugyanoda, ahol úgy tűnik, a majom-

lény, az automaták, és velük együtt ... igen, a művészet is otthonos.”¹

*

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

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

Az autentikus művészetet Celan tehát lényegében a technikától függetlennek képzi el. Talán itt az 1960-as években teret nyerő neo-avantgárd irányzatokra is utalhat (vö. Benjamin ismert esszéjével, a művészet fogyasztói tárggyá degradálásával és a műalkotás sokszorosíthatóságáról)³, együttesen a *Technikpessimismus* és a

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

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

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

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

2 Paul CELAN, i. m. 8-9.

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

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

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

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

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

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

Bár maga Heidegger írásaiban sosem tett éles megkülönböztetést *Dichtung* és *Kunst* között, a háború után írott esszéi-

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

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

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

ben a műalkotás úgy kerül meghatározásra, mint ami kívül áll a társadalom mesterséges keretein / áll-ványán (*Gestell* vagy *Ge-stell*).⁷ Heidegger megítélése szerint fennáll a veszélye, hogy a modern társadalom megrontja még magát a nyelvet is – figyelembe véve Paul Celan közismert koncepcióját a nyelvről, különösen anyanyelvéről, a második világháború borzalmi által megbecstelenített német nyelvről, a költő mintha éppen ugyanettől tartana, vagy már egyenesen megvalósult tényként tekintene erre a gondolatra.

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

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

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

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

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

Arról a versről beszélek, amely nem létezik!

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

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

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

Az *ellenszó* Celan számára nem más, mint a valódi költészet megnyilvánulása, a tiszta, érdek nélküli, igaz – tehát esztétikai értelemben véve is szép – nyelvi megnyilvánulás, mely mentes a retorizáltság mesterséges karakterétől. Celan *Meridiánja*n bizonyos szempontból radikálisabb, provokatívabb elemeket hordoz, mint Heidegger destrukciós, az egész gondolkodástörténetet átértékelni szándékozó filozófiájának gondolatai, s mindenképpen párhuzamba állítható a *Lét és idő beszéd* (*Rede*) – fe-

9 Paul CELAN, i. m. 12.

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

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

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

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

cségés (*Ge-rede*) ellentétpárjával, melyből az előbbi a nyelv tiszta (akár költői?) használatát jelenti, míg az utóbbi másik megtevésére, az igazság elfedésére is szolgálhat.¹⁰

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

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

Paul Celan a *Meridiánban* a számos hasonlóság ellenére Heideggertől – s főleg Gottfried Benntől – merőben, kardinális pontokon eltérő líraesztétikát fogalmaz meg. Mind Heidegger, mind pedig Benn szerint a vers, a költészet alapjában véve monológ természetű. Celannál ellenben a vers csak keletkezési folyamatának egy bizonyos szakaszában létezik valamiféle mo-

10 James K. LYON, i. m. 126.

nológhoz hasonlatos állapotban. Miként arra egy, Benn és Celan a Büchner-díj átvétele alkalmából tartott beszédeit röviden összehasonlító esszéjében Durs Grünbein is utal, a XX. század két jelentékeny német anyanyelvű költője teljesen más kulturális és geográfiai háttérből származott. Benn egy rövid ideig még a náciizmus híve volt, sőt, katonarvosként a Wehrmacht kötelékében is szolgált, bár hamar kiábrándult a nemzetiszocialista ideológiából, míg a zsidó származású Celan megélte és túlélte a Holokauszt borzalmait. E különbségek ellenére mindkét szerző visszavonhatatlanul kötődik a német nyelvhez, melyet semmilyen körülmények között nem tudtak megtagadni és elhagyni, a náciizmus a német nyelvet és kultúrát megrontó, megbecstelenítő borzalmait ellenében sem.¹¹ Celan a *Meridiánban* egyszerűen *magáról a művészetről*, Benn ellenben *a művészet misztériumáról* beszél a Büchner-díj átadása alkalmából 1951-ben tartott előadásában. Grünbein megítélése szerint Celan, bár a *Meridiánban* úgy beszél a *művészetről* (*Kunst*), mint valamiféle magától értetődő dologról, fogalomról, egyértelmű meghatározást természetesen nem ad, s a kifejezés kényszerű ismétlése szinte a szó jelentése kiüresedésének benyomását keltheti. Büchner nyomán Celan valahogy úgy gondolja el a művészetet, hogy az automatát, bábót, de legalábbis színészt kreál az emberből, akarata fölé kerekedve, Benn megítélése szerint ellenben a művészet sorsszerűen nyilvánul meg, valamiféle emberen túli hatalmak döntéseként (isteni elrendeléséeként?). Benn előadásában vérről és áldozatról, örületről, (el)vak(ult) ságról és kárhozatról beszél, melyek megtapasztalása szükséges a tökély eléréséhez.¹² Celan szerint a művészet, s azzal együtt a vers szükségszerűen az abszurditás felé tendál. Benn előadásában a művészet démoni erejéről beszél, mely nem tisztel holmi illemet és formaságokat, ami pedig táplálja, az nem más, mint a vér és a könny. Talán Benn e metaforikával a műalkotás által a

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

12 DURS GRÜNBEIN, i. m.

befogadóra gyakorolt katarzisa kívánt utalni? Benn démonokat említ a művészet kapcsán, Celan ellenben a *dátumot* emeli ki, mint a művészet(i alkotás) egyik fontos attribútumát. Minden versnek megvan a maga január 20-ája, olvashatjuk a kriptikus megállapítást a *Meridiánban*. Büchner *Lenz* című elbeszélésében Jakob Michael Reinhold Lenz január 20-án indult el a hegyekbe, s 1942. január 20-a volt a wannseei konferencia időpontja is, mikor a zsidóság, így Celan családjának sorsa is megpecsételődőtt. E titokzatosnak ható utalás tehát aligha véletlen. Benn számára a vers monologikus, magában létező műalkotás, Celan számára ellenben a dialogicitás maga is esztétikumképző tényező, a vers pedig számtalan szállal kötődik a valósághoz, a költő életrajzához.¹³

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

További eltérés Heidegger gondolatvilágától a *Meridiánban* megfogalmazódó azon állítás, mely szerint a vers *magányos és úton van*, pontosabban talán arról lehet szó, hogy Celan a saját gondolkodásához igazítja Heidegger gondolatait. A vers tulajdonképpen nem más, mint ismeretlen címzett számára feladott üzenet, postaposta – miként azt Celan Oszip Mandelstamtól kölcsönzi¹⁵ – mely vagy eljut a feltételezett címzethez / befogadóhoz, vagy nem. Celan nem csupán valamiféle *találkozást*, de *dialógust*, kölcsönösségen alapuló párbeszédet is feltételez a *Másikkal*, mégpedig a vers által. A vers ugyan magányosan létezik, ám folyamatosan mozgás-

13 DURS GRÜNBEIN, i. m.

14 JAMES K. LYON, i. m. 131.

15 VÖ. OSZIP MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI GÁBOR, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

ban van valaki (a befogadó?) felé – olyan mozgásban, melyet Heidegger a nyelvről írott esszéiben kevésbé hangsúlyoz.

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

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

A monológ, mint nyelvi megnyilatkozás, miként azt ismételtelen csak Benn elgondolja, voltaképpen kizárja a *Másikat*. Celan értelmezésében az ilyesfajta költészet művi, *mű-alkotás*, *mű-vészet*, a szó lehető legnegatívabb értelmében. A *Meridián* mindezzel szemben a *dialogicitás esztétikáját* fogalmazza meg, melynek lényege, hogy a vers, mint műalkotás keletkezési folyamata során ugyan magányosan, monológyszerűen indul el,

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

ám autenticitását csak akkor nyeri el, akkor emelkedik a *valódi* költészet esztétikai szintjére, ha képes elérni, megszólítani a *Másikat* / címzettet / befogadót. Ugyanezt a szubjektumot megnevezhetjük a teológia, a kommunikációelmélet, vagy akár a recepcióesztétika terminusaival, a lényegen ez mit sem változtat, amennyiben a dialógus megtörténik.

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

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

„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 ér-

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

dekében folyamatosan visszakényszeríti magát a soha-többé tar-
tományából a még-mindig területére.”¹⁸

A *dialogicitás* esztétikájával összefüggésben Celan *Meridiánjában* a költészet nem más, mint *lélegzetváltás*, *Atemwende*, mi-
ként arra a költő egyik kései kötetének címében is utal. Olyan
ősi, természetes, művészet előtti állapothoz történő visszanyú-
lás, mely egyúttal művészietlen és mentes is mindenfajta mű-
vészettől, hiszen mint említettük, Celan szemében a művészet
konstruált, mesterséges képződmény, a művésziesskedő (mo-
dern) költészet pedig csupán megtéveszt, elfedi az igazságot:

„A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetvál-
tásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sike-
rül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló mélység
és a medúzafej, a mélység és az automaták ugyanabban az irányban
találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között,
a medúzafej talán éppen itt zsugorodik össze, talán éppen itt romla-
nak el az automaták – ebben a vissza nem térő, rövid pillanatban.
Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon megszabadult és elide-
genedett énnel együtt – még valami más is szabaddá válik.”¹⁹

18 Paul CELAN, i. m. 11.

„Gewiss, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glau-
be 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 Formu-
lierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande
seiner Selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausge-
setzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück.”

19 Paul CELAN, i. m. 10.

„Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiss, viel-
leicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um
einer Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das
Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund
und die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, – viel-

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

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

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

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

Kitágítani a művészet kereteit?

Nem. Járj a művészettel léted legszűkebb útján. És tedd ma-
gadát szabaddá.

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

leicht gelingt es hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden,
vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht ver-
sagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen
Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und
solcherart freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch
ein Anderes frei?”

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

21 BACSÓ Béla, i. m. 81.

22 Paul CELAN, i. m. 12-13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Kunst erweitern?

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

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

24 Paul CELAN, i. m. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mégis úgy gondolom, és e gondolat aligha lepi meg Önöket, kezdettől fogva a vers reményei közé tartozik, hogy ugyanígy ide-

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

25 BACSÓ Béla, i. m. 83.

gen – nem, ezt a szót most már nem használhatom –, hogy ugyanígy más ügyében is megszólaljon, ki tudja, talán valaki egészen másnak az ügyében.”²⁶

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

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

26 Paul CELAN, i. m. 10.

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

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

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

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

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

Ugyanerre felhívja a figyelmet doktori disszertációjában Szűcs Terézia is. Lásd: Szűcs Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kor-*

A vers a befogadó tulajdonává, sajátjává válik, és minden körülmények között tovább-gondolkodásra készíti:

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

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

Ha a dolgokkal beszélünk, minduntalan a honnan és a hová kérdéseibe ütközünk: egy „nyitott”, „véget nem érő” kérdésbe, mely a nyitott, üres és szabad tér felé mutat – messze kívülről vagyunk.

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

társ- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 33-34.

28 Paul CELAN, i. m. 12.

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

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden”,

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

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

A verssel útitársként tartó ember talán kerülőúton jár, s bár máshoz is eljuthat, de miután Celan a *Meridián*ban önéletrajzi utalást is tesz erre, végül is önmagához is vissza- / közelebb jut. A délkör, a *meridián* kör alakú, mérhető, ám nem látható geográfiai alakzat, mely egymástól nagyon távoli pontokat is összeköt, ugyanakkor az egész Földet körülölelve önmaga kiindulópontjába is visszafut:

„Az t a tájat keresem, ahonnan Reinhold Lenz és Karl Emil Franzos elindult, velük találkoztam idevezető utamon és Georg Büchnernél. És keresem saját származásom helyét is, hiszen megint ott

„zu keinem Ende kommenden”, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draussen.

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

29 Gottfried BENN, i. m. uo.

vagyok, ahol kezdtem. És megvallom, mindeme helyszíneket bizonytalanul, nem éppen nyugodt ujjal keresem a térképen, gyermekkorom térképén.

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

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

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

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

Amennyiben Celan beszédéről lehámozzuk a Büchner műveire való utalásokat, s megkíséreljük annak líraesztétikai elképzeléseit azon kívül is értelmezni, viszonylag egyszerű képet is kaphatunk – voltaképpen egyszerre fogalmazza meg a dialogicitás,

30 Paul CELAN, i. m. 14.

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

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

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

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

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

valamint az önmagunkhoz való visszatérés és ön-megértés esztétikáját, mind a korábban alkotó Wilhelm Dilthey, mind a későbbi, a német hermeneutikai gondolkodást kiteljesítő Heidegger, valamint Gadamer filozófiai elgondolásai nyomán:

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

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

a verssel / másikkal való találkozás ideje alatt részesülhet, kiszakadva a mindennapok sokszorosán közvetített valóságából, s egy pillanatra valamiféle magasabb szintű, kevésbé túlmedializált, tisztább és esszenciálisabb vers-valóság / művészet-valóság részesévé válva.

31 Paul CELAN, i. m. 13.

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

A közvetlenség illúziója

Paul Celan költészetének mediális aspektusai

Bevezetés

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

A médium és a medialitás lehető legtágabb definícióját igyekszem használni, következésképpen mintegy McLuhan¹ nyomán médiumnak tekintek mindent, ami információt közvetítésére és / vagy tárolására alkalmas, beleértve a nyelvet, a művészet megnyilvánulási formáit, illetve természetesen a technikai médiumokat. Emellett vizsgálódásom abból a hermeneutikai alaptézisből indulok ki, mely szerint befogadás és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül.²

Többek között Friedrich Kittler hívja rá a figyelmet, hogy McLuhan klasszikus médiumdefiníciója kisebb bizonytalanságai ellenére talán máig a legpontosabb. McLuhan egészen addig eljut, hogy technicizált audiovizuális körülmények között az

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

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

ember testrészei már nem is a testhez tartoznak, hanem azon médiumokhoz, amelyekre éppen rácsatlakozik. A médiumok McLuhan elképzelése szerint egyfajta természetes fiziológiai funkciót váltanak ki, a test alapvetően pozitív értelemben vett meghosszabításaiként. A helyzet persze azért korántsem ilyen egyszerű, mivel a médiummal kiegészülő emberi érzékszerv paradox módon egyszerre terjeszti k és csonkítja meg önmagát.

Freud korai meglátása szerint a korabeli technikai médiumok egyfajta istenpótlékként funkcionáltak³ – s ez a tendencia napjaink szekularizált, ugyanakkor technikailag rohamosan fejlődő korában csak még inkább erősödni látszik. McLuhan és Freud médiumkoncepciójának meglehetősen fontos vonása, hogy gyakorlatilag minden médium szubjektuma az ember. Közvetítés emberi szubjektumok között, de legalábbis emberi szubjektumok irányába történik, a médium olyan eszköz / csatorna / berendezés / megnyilvánulási forma, mely valamiféle ismeretet, jelentéstartalmat, látványt, információt közvetít egy vagy több emberi szubjektum felé – talán ez a médium fogalmának legtágabban értelmezett és legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig elválaszthatatlan hordozójától.⁴ Jelen dolgozat is igyekszik ennél az előfeltevésnél megmaradni, a médium fogalmát pedig a lehető legtágabban úgy felfogni, hogy az valamiféle üzenetet közvetít, ez a közvetítés pedig az esetek többségében emberi relációkban történik. Többek között ugyancsak Friedrich Kittler hívja fel rá a figyelmet, hogy a médium definíciója a fizikából ered, mint

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

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

közvetítő közegé, s innét került át a hírközlő technikába. Kitter hangsúlyozottan kiterjeszti McLuhan médiumdefinícióját, ugyanis arra a megállapításra jut, hogy ami korunk rohamosan fejlődő technikai médiumait illeti, azok között már akár emberi szubjektumok hiányában is végbe mehet, végbe megy a közvetítés. A már elterjedt médiumokat talán felesleges elválasztani a csúcstechnológiától, mely adott esetben a mesterséges intelligencia révén már önmaga is képes mesterséges szubjektumokat konstituálni a technikai médiumok mögé. Elég, ha csupán az áruházi biztonsági kamerarendszerekre, katonai megfigyelő berendezésekre vagy az internet virtuális terére gondolunk, mely médiumok ugyan egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

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

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

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

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

1. A nyelvi médium a celani költészetben

Köztudomású, hogy Paul Celan lírájára kettős nyelvszemlélet jellemző, melyet a jelen keretek között hely hiányában nem is kívánok mély részletekbe menően tárgyalni. Elég talán annyit megemlíteni, hogy a költő egyrészt lerombolni kívánja az általa immár tökéletlennek tartott emberi nyelv korlátait, másrészt pedig kiolvasható lírájából az igény arra vonatkozólag, hogy új, a korábbinál pontosabb és közvetlenebb kifejezőképességre képes (költői) nyelvet hozzon létre, ezáltal, ha nem is szüntetve meg, hiszen a nyelv mediálisan mindenképp mögékerülhetetlen, de valamennyire csökkentve a nyelv általi közvetettséget és közvetítettséget. Erre a nyelvszemléletre lehet példa a szerző mintegy költői programként szóló, *Sprachgitter – Nyelvrács* című, sokat idézett verse, melyben többek között az emberi nyelv metaforikusságával való leszámolásának igényét fogalmazza meg.

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

„Sprachgitter

*Augenrund zwischen den Stäben.
Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.*

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

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, s talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, a fenti vers volt az a szöveg, melynek kapcsán végleg beszűntette a metaforákkal való állandó bújócskát.⁷ Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le, nem számolhatott le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban állnak és szenvednek, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

6 Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.
A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1959.

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

„Nyelvrács

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

*Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.”*⁶

Celan metaforaellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására⁸, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.⁹ A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

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

MEGZENDÜL AZ ÉG:
*az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.*¹⁰

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.¹¹ Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva ily módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben túlzottan is mediális. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben

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

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

10 A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.
Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

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

azt egy metaforáktól mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet és nincs rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforáktól megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetítettségét.

A celani költészetben talán szintén a nyelv medialitását, túlzott közvettségét hivatott rombolni / kijátszani többek között az is, hogy egyes Celan-versek nem pusztán egy konkrét nyelven íródtak, hanem különböző idegen nyelvekből vett szavak, kifejezések találhatók bennük, melyek nyomán már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem készítünk statisztikákat a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins – Egyben* kezdetű költemény első néhány sora is:

„IN EINS

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

„EGYBEN

*Február tizenharmadika. A szívcsájban éber sibbolett. Veled, Peuple de Paris. No pasarán.*¹²

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeknek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása melleleg még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatóak benne legalább ugyanolyan arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A *sibbolett* (eredetileg *folió*, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a *Peuple de Paris* (Párizs népe) francia, míg a *No pasarán* (*nem fognak átjutni*) pedig spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárhá-

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

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

borúhoz köthető.¹³ Derrida¹⁴ a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meglehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, ily módon a vers talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, katasztrófaként fogja fel¹⁵ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meghökkenítő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a leg-radikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátjává téve a művészetet.

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

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

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

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik¹⁶. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megettörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a holderlini cezúra, a „tisza szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisza szó”-nak.¹⁷ A költészet az a voltaképpeni szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi¹⁸, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját.¹⁹

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig

16 Philippe LACOUE-LABARTHE, i. m., 199-200.

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

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

19 Philippe LACOUE-LABARTHE, u. o.

talán éppen ebben áll.²⁰ Ezért úgy vélem, a következőkben mindeképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

2. Az írás médiuma Paul Celannál

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

Gadamer elképzelése nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma²¹. Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, *klasszikus művé* válni²², mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida²³ kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, talán nyelv előtti jellegéről. Celan, mint költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszó-

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

21 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.

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

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

lag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkészségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet / költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszél) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odáig jut, hogy *írás* lényegében már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

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

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

MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI

<i>vom Gegenüber,</i>	<i>az átellenben</i>
<i>von seiner</i>	<i>lakóról,</i>
<i>expatriirten</i>	<i>kivándorolt</i>
<i>Bedeutung –:</i>	<i>jelentéséről –:</i>

<i>dieses</i>	<i>ezt</i>
<i>Brot kauen, mit</i>	<i>a kenyeret rágni</i>
<i>Schreibzähnen.</i>	<i>írófogakkal.</i> ⁴

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek *kivándorolt*²⁵, száműzetésbe kényszerült a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk

24 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 117.

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

e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (*Schreibzähnen* – jelenthet ugyanúgy írásfogat is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenben túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író emberi szubjektum, illetve a költő számára legalábbis, elsődleges és mindenekfelett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.²⁶

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

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN A MÉLYBEMENETEL SZAVA,

<i>das wir gelesen haben.</i>	<i>amit mind olvastunk.</i>
<i>Die Jahre, die Worte seither.</i>	<i>Az évek, a szavak, azóta.</i>
<i>Wir sind es noch immer.</i>	<i>Még mindig ez vagyunk.</i>

<i>Weißt du, der Raum ist unendlich,</i>	<i>Tudod, a tér végtelen,</i>
<i>weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,</i>	<i>tudod, nem kell elszárnyalnod,</i>
<i>weißt du, was sich in dein Aug schrieb,</i>	<i>tudod, ami a szemedbe íródott,</i>
<i>vertieft uns die Tiefe.</i>	<i>elmélyíti nekünk a mélységet.</i> ²⁷

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonnyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészről talán triviális, másrészről min-

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

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

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

denképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi élet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitást és a kontinuitást.²⁸ McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között oppozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.²⁹

Érdemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiája teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor például az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.³⁰ A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.³¹

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó

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

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

29 FODOR Péter, i. m., 194.

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

Idézi: FODOR Péter, u. o.

31 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, u. o.

nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba behelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.³² Az írás azonban ily módon teljesen materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (például a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját.³³ A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek számított, addig mára nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható. A lírai költészetnél maradvány ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt például E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elter-

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

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

Valamint: FODOR Péter, u. o.

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

jedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.³⁴ Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezárt-sághoz tartozhat, hogy a költő sok versét keletkezése után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpeni zárlatát képezi.³⁵

Gadamer megközelítéséből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.³⁶ Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi / költői szöveg csupán az úgynevezett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen

34 Walter J. ONG, u. o.

35 Celan költeményeinek keletkezéséről bővebben lásd: Jacques DERIDA, *Shibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, 3-74..

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

a megvonás által kerül kifejezésre. A XX. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik.³⁷ Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártáguk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – Olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

*UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.*

*OLVASHATATLAN ez
a világ. Kettős minden.*

*Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.*

*Az erős órák
a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.*

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

*Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból
mindörökre.*³⁸

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

37 Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

38 Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfuga*, 113.

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

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

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

tásukat, imaginárius költői valóságukat, de a Holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem.

A medialitás kapcsán ugyancsak figyelemre méltó jellegzetessége egyes Celan-verseknek az intertextualitás, mely által nem csupán a saját tartalmukat közvetítik az olvasó felé, de történetileg visszanyúlnak más szerzők más műveihez – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, példának okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Appolinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket bizonyos esetekben, hiszen nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális idézetek esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni³⁹ – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvalóan csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan, tehát – még ha ezt talán nem is illik tudó-

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

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

mányos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.⁴⁰ A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja.⁴¹ A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identitásalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.⁴² Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke közlő és befogadó között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás is, tehát nyelvi médium által közvetített entitás, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja⁴³, a lírai szövegek pedig – adott esetben

40 Karlheinz STIERLE, i. m. 262.

41 Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

42 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.

43 Karlheinz STIERLE, i. m.

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

3. Optikai és elektronikus médiumokra történő lehetséges utalások a Fadensonnen kezdetű költemény tükrében

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

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

FADENSONNEN

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

FONÁLNAPOK

*a szürkésfekete pusztán.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: van
még dalolnivaló
az emberen túl is.*⁴⁴

44 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 77.

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

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének⁴⁵, sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A fenti, mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl eléneklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.⁴⁶ Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál⁴⁷, a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot⁴⁸ –, de az is lehetséges, hogy e da-

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

46 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.) és: Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001, 147-151.

47 Kiss Noémi, i. m., 175-177.

48 Vö. BARTÓK Imre, i. m.

lok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

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

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

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtetekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.⁴⁹ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használá-

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

ta pedig napjaink elektronikus médiumaira, például a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önrányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átformálódásához is vezetett.⁵⁰ Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmi képp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz

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

az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezőkhöz összességé.⁵¹ A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében is.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető⁵² a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják. Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy

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

52 Friedrich KITTLER, i. m.

saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapjában véve nem másra szolgálnak sok más egyéb dolog mellett, mint az érzékszervek megévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségessé válhat.⁵³ E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból⁵⁴, amelyről közvetettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

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

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

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

az a gondolat, hogy a túlzott technicizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.⁵⁵

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

4. Utalások a zene médiumára

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

Érdeemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge – Halálfúga* című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fúgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, váltogatásával.⁵⁶

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

56 Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fúga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
 délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk
 isszuk és isszuk
 sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd
 Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
 és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
 ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a vérebeket
 füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
 ássatok sírt a talajban tánczene szóljon”⁵⁷

Az idézett rövid részletet elolvasva is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, főként, ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző variációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szö-

57 A versrészlet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:
 “Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
 Haar Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er
 pfeift seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz “
 Faludy György fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

veg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.⁵⁸ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Ám nem elképzelhető, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung – Szükmenet*, melynek Peter Szondi⁵⁹ egy teljes,

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

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

hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto* – *szűk(en)* zenei szakszóval, s a *Halálfúgá*hoz hasonlóan e hoszszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a Holokauszt szörnyű történelmi tapasztalatait is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei megszerkesztettsége által is hordoz valami többletet, mint egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetése / elmondása.

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

„*Nachtmusik*”

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

„*Éji zene*”

*Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:
Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.
Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letépem:
majd hozzám emel a hullám a tükkörben, magadnak címert kívánsz...”⁶⁰*

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem igazán mutatja zenei szerkesztettsége jeleit, azonban

60 A versrészletet saját fordításomban közlöm. (K.B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács*, 10.
A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

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

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

„**CELLO-EINSATZ**
von hinter dem Schmerz:

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

*Der
erklommene Abend
steht voller Lungengeäst...”*

„**CSELLÓ-BELÉPÉS**
a fájdalom mögül:

*a kényszerek, ellen-
egekké halmozódva,
megfejthetlent
görgetnek irányásáv elé,*

*a
megmászott este
tüdőgallyal tele...”⁶¹*

61 Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfúga*, 83.
A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv fájdalma, amely *mögül* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egékké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországokra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfejthetetlen gördül. Azért megfejthetetlen a fájdalom világa, a nyelv számára, mert a nyelven kívülről érkezik? A zene, mint médium, talán képes lehet átmenetileg enyhíteni ezt a fájdalmat, melyet a nyelvi médiumban való szkepszis okoz az embernek.

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb.⁶² A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

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

62 Susan K. LANGER, i. m.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint kétségtelenül érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira –, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez érvényes lehet a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját keltetni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzékszalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát⁶³ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szem-

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

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

ben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne túllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

5. A közvetlenség illúziója

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

Celan egyes verseiben azonban mintha jelen lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatív-vá válik, a közvetettséget és közvetítettséget pedig éppen azáltal igyekszik kijátszani, hogy lemond mindenfajta közvetítésről. A vers többé nem *közvetít* semmit, csupán önmagában áll, túl mindenkin és mindenben. Erre szolgálhat például a *Stehen – Állni* kezdetű költemény.

<i>STEHEN im Schatten des Wundenmals in der Luft.</i>	<i>ÁLLNI, a levegőben, a sebhely árnyékában.</i>
<i>Für-niemand-und-nichts-Stehn. Unerkannt, für dich allein.</i>	<i>Senkiért-és-semmiért-állás ismeretlenül, teérted egyedül.</i>

<i>Mit allem, was darin Raum hat, auch ohne Sprache.</i>	<i>Mindazzal, mi benne térrel bír, nyelv nélkül is akár.⁶⁴</i>
--	---

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium⁶⁵ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítené⁶⁶, kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön vallóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség

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

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

65 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.

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

van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megézés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

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

SCHREIB DICH NICHT <i>zwischen die Welten,</i>	NE ÍRD MAGAD <i>a világok közé,</i>
<i>komm auf gegen</i> <i>der Bedeutungen Vielfalt,</i>	<i>lázadj fel a</i> <i>jelentések tömege ellen,</i>
<i>vertrau der Tränenspur</i> <i>und lerne leben.</i>	<i>bízz a könnyek nyomában</i> <i>és tanulj élni.⁶⁷</i>

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetíteni semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának minden körülmények között szüksége van a médiumokra⁶⁸, sőt, a médium bizonyos kontextusban akár

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

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

a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosán közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva⁶⁹ eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán élni, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs többé kiszolgáltatva a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szépségszisztemek számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy⁷⁰, miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, s azon belül is a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

69 Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

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

A dialogicitás esztétikája

Kísérlet Paul Celan *Atemkristall* című versciklusának szövegközeli értelmezésére

Előljáróban

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

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

értelmezésből – lehetséges azonban, hogy az ezen tényszerű értelmezői tudásunkból származó előítéletek adott esetben radikálisan leszűkítenék az interpretáció terét, így megkísérleljük nem csak és kizárólagos szempontnak tekinteni mindezt az olvasás során.¹

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

1.

DU DAREST mich getrost

mit Schnee bewirten:

sooft ich Schulter an Schulter

mit dem Maulbeerbaum schritt

durch den Sommer,

schrie sein jüngstes

Blatt.

BÁTRAN megvendéghetsz

hóval: valahányszor,

az eperfával vállvetve

vágtam keresztül a nyáron,

felsikoltott legifjabb

levele.

Rögtön a ciklus első versének² kezdetekor furcsa képbe botlik az olvasó. A hóval való jól tartás / megvendéglés (*bewirten*) látszólag paradoxnak hathat, hiszen a hó a ridegség, az elmúlás toposza, ugyanakkor persze utalhat a megtisztulásra, az új kezdet lehető-

1 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.

2 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.

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

A költemény látszólag jelenbeli idősíkjához képest a további sorokban megjelenik egy múlt idejű narratíva, amelyet a költői én elbeszél. Az eperfával számos alkalommal vállvetve való átkeelés a nyáron utalás lehet a költői beszélő természettel való egyesülésre, mely mintha megidézné az antik költészet pásztoridilljeinek atmoszféráját is. Mind a nyár, mind az eperfa értelmezhető az élet, a termékenység szimbólumaként. Az eperfa motívuma egyúttal utalás lehet még a tudás bibliai fájára is, melyhez a bűnbeesés története köthető. Az eperfa édes, kívánatos, zamatos gyümölcsöt hoz, főként nyáron – azon a nyáron, amelyen a költő *vállvetve* (*Schulter an Schulter*) vágott keresztül ezzel a bizonyos 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 átkeelés 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 átkeelés 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 egyesü-

lés 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 téltre, az elmúlásra. A nyár azonban, mint az elbeszélte múlt része, immár véget ért – a költői beszélő a vers *mostjába*, jelenébe szorulva kész belépni a télbe, a hanyatlás stádiumába.

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

2.

VON UNGETRÄUMTEM <i>geätzt,</i>	MÉGÁLMODATLANTÓL <i>maratva</i>
<i>wirft das schlaflos durchwanderte</i>	<i>halmozza fel az álmatlanul</i>
<i>Brotland</i>	<i>átbolyongott kenyérföld</i>
<i>den Lebensberg auf.</i>	<i>az életheget.</i>

<i>Aus seiner Krume</i>	<i>Morzsaiból gyúrod</i>
<i>knetest du neu unsre Namen</i>	<i>újra neveinket,</i>
<i>die ich, ein deinem</i>	<i>melyeket én</i>
<i>gleichendes</i>	<i>ujjaimon a tiédhez</i>
<i>Aug an jedem der Finger,</i>	<i>hasonlatos szemekkel</i>
<i>abtaste nach</i>	<i>végigtapogattam</i>
<i>einer Stelle, durch die ich</i>	<i>átkelőhely után, ahol</i>
<i>mich zu dir heranwachen kann,</i>	<i>hozzád virraszthatok,</i>
<i>die helle</i>	<i>számban izzó éhséggyertyával.</i>
<i>Hungerkerze im Mund.</i>	

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?³ 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 ál munkban sem tudunk volna elképzelni*. A kenyérföld, melyen ugyancsak álmatlanul bolyongtak keresztül – s az egész vers az álom és álmatlanság / ébrenlét metaforikájának ellentétére épül – feltölti, felhalmozza az életből, életekből létrejövő hegyet. E furcsa metaforák talán nem kevesebbet akarnak mondani, mint hogy a kenyérből – mely maga is mindenképp a termékenység, a születés, csak úgy, mint Jézus Krisztus testének szimbóluma – lévő föld hoz létre egy olyan létezőt, egy olyan geográfiai alakzatot, melynek metaforikus *anyaga* maga is az élet. Valamilyen radikális változás veszi kezdetét, a megszólított, legyen az bárki is, pedig e kenyérföld, de minden bizonnyal inkább a belőle létrejövő életheget morzsáiból gyúrja újra a költői beszélővel látszólag közös nevet. A név számos hagyomány szerint nem csupán valami jelölésére szolgál, hanem általa, a megnevezés által létezhet csak maga a dolog. E nevet 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 vizionál, deklarál (?) a megszólítottéhoz hasonló szemeket, ezzel pedig váratlanul és meghökkenítő módon már-már metonimikus kapcsolatba kerül vele. (Gadamer értelmezése

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

szerint a költői szubjektum vakondhoz hasonlóan járja 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 megszólított utaltsága pedig hangsúlyos motívuma a szövegnek.) A beszélő a neveket *látó ujjáival* tapogatta, tapogatja végig, hogy megtalálja azt a helyet, amelyen át a megszólítotthoz elérhet, átkelhet, pontosabban *hozzá virraszthat* (*heranwachen*) – paradox módon az övéhez hasonló 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 hasonlóan, az övével kvázi azonos szemek vannak, ezekkel lát képletesen úgy, hogy valójában talán csak vakon tapogatózik. E látszólagos kvázi-metonimikus kapcsolat, a bizonyos értelemben egymás részét alkotás pedig még mindig nem elégséges két

szubjektum között, hiszen nem feltétlenül történik általa kommunikáció. A két szubjektum csak a neveken, a közös (nyelviileg előzetesen megkonstruált) identitáson keresztül képes egymással valamilyen módon találkozni, e találkozás azonban mindig küzdelem eredménye.

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

3.

IN DIE RILLEN

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

AZ AJTÓHASADÉKBA

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

A vers megszólítottja olyan szót *présel az ajtóhasadékba szorult*, de legalábbis valamilyen módon ott lévő *mennyboltérem barázdáiba (in die Rillen des Himmelsmünze im Türspalt)*, amelyből a lírai beszélő *elögördült / kicsavarodott (entrollen)*.⁴ A lírai én tehát lényegében a szóból származik – ez pedig azt jelenti, hogy voltaképp egy-énegyű és szóval – s miért is hatna ez furcsának akkor, ha esetleg a versben megszólaló szubjektum önmagát is költőnek definiálja?

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

A *mennyboltérem, égboltérem* nyilvánvalóan az ég, vagy valamely jól látható égitest, leginkább a Nap vagy a Hold pénzermeként való metaforizálása, mely sok mindenre utalhat. A pénz a gazdagság, illetve a fizetés, fizetség szimbóluma, egy pénzermének 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 odafele a koldustányér rézfelülete (vagy inkább csupán maga a fény van rézből? – a vers *Kupferschimmert, rézcsillogást* említ) megcsillan-hasson. Koldustányér – a vers e szimbólum által valószínűleg továbbviszi a ciklus előző versének gondolatmenetét, mely szerint a beszélő szinte koldusként sóvárog arra, hogy elérhessen a másikhöz, a körvonalazhatatlan (általános?) megszólítotthoz, ezáltal pedig létrejöhessen a két szubjektum közötti kommunikáció. A koldustányér egyszerre profán és szakrális szimbólum – egyfelől az elhagyatottság, a kiszolgáltatottság megtestesítője, másfelől pedig a koldus könyörgése akár imádkozás, a transzcendens megszólításának kísérlete, ezáltal pedig szakrális cselekedet is

lehet. Éppen arra a szakralitásra utalhat a *dort oben – odafent* határozó, ahol a koldustányér felülete végül is *rezesen, rézfelület módjára* megcsillan. Talán éppen a mennyboltérem az, amely belekerül a koldustányérba, egyfajta világot jelentő alamizsnaként? A *megcsillanás* (*Schimmer*), a fényjelenség által a profán tárgyat egyszerre valamiféle szent fény tölti el, ha lebontásra kerül végre a szubjektumokat egymástól elválasztó nyelvi börtön, s létrejön 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* **HÁLÓMAT** *a jövőtől északra*
werf ich das Netz aus, das du *a folyókba vetem, melyet*
zögernd beschwerst *te tétován töltesz meg*
mit von Steinen geschriebenen *kőírta*
Schatten. *árnyakkal.*

A költői beszélő e letisztult öt sorban kivetí 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.⁵ E rituálé egész lényege talán nem más, mint a várakozás – feszült, reménytelen, 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?

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

Az északi tájakról a hideg, a hó, az állandó viharok, a szélsőséges időjárás juthatnak eszünkbe. Amennyiben az észak bennünk élő képéhez hó társul, e hó talán lehet ugyanaz a hó, mint a ciklus első versében. Az a hó, mellyel a megszólított immár bátran jól tartatja 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, a keménység, a me-revség, a fásultság költői toposza, mely egyrészt 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 ironiát is magukban foglalhatnak, hiszen a beszélő talán még arra sem méltó, hogy élő halak helyett élettelen kövek akadjanak a hálójába. Még a köveknek is csupán az árnyékát, körvonalát kaphatja meg, s a titokzatos megszólított e kőírta árnyakat is tétován, határozatlanul helyezi el a folyókba vetett hálóban.

Celan költői beszélője – s talán itt érdemes megjegyezni, hogy az *Atemkristall* viszonylag homogén versciklus, melynek darabjai egymással is szoros dialógust folytatnak amellet, hogy önállóan is értelmezhető szövegek – a versekben mintha sóváran vágyakozna rá, hogy a megszólított, e körvonalazhatatlan, talán épp ezért bárkivel behelyettesíthető *te* észrevegye, végighallgassa, s hogy a vers által kommunikáció jöhessen létre a két szubjektum között. A megszólított azonban ez esetben ellenáll minden közeledésnek, hiába veti ki hálóját felé a költő – csupán kövek árnyai-val 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 egyrészt már járt megszólítottnál és beszélőnél, másrésztől nem érinthették gondolatok (*unberührt von Gedenken*). De vajon mit is jelenthet mindez?⁶ 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

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

néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla, hogy a megszólított kései arca elé lépett olyan éjszakák között melyek a beszélőt is megváltoztatták, tehát feltehetőleg a megszólított is megváltozott valamilyen módon. A megszólított arca úgy tűnik, az elbeszél pillanatban tűnik késeinek – kései időpontot mutatna, miként egy óra számlapja? A megszólított pedig most mintha egyedül lenne. A versben egy narratíva bontakozik ki, illetve kontraszt olvasható ki a viszonylag közeli, illetve a valamivel távolabbi múlt között. Egyszer, korábban már járt *valami* megszólítottnál és beszélőnél, akkor úgy tűnik, a két szubjektum rendelkezett valamiféle közös identitással, most pedig, mikor a megszólított kései arca előtt e létező újra feltűnt, mintha már nem létezne többé a két szubjektum közös valósága. De mihez képest lehet egy arc kései? Talán pusztán arról van szó, hogy a közelebbi múlt történései a lírai beszélőt is megváltoztató éjszakák között mentek végbe, s a megszólított arca pedig e kései óra félhomályában látszott. Emellett lehetséges, hogy e valamihez képest megkésétt arc a kimerültség, az öregezés, 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 geflüßt.

Einzige Gegen-

schwimmerin, du

zählst sie, berührst sie

alle.

A BÁNATZUHATAGON

KERESZTÜL,

el(haladva) a csupasz

sebtükör mellett:

a negyven lehántolt kérgű

életfát ott úsztatják.

Magányos ellen-

úszónő, te számolod

és érinted meg

mindnyájukat.

Miért úszik a csupasz sebtükör mellett elhaladó, *negyven kérgétől megfosztott életfa* (*die vierzig entrindeten Lebensbäume*) lefelé a folyón, pontosabban *a bánat zuhatagán* (*die Schwermutchnellen hindurch*)?⁷ Paul Celanról tudható, hogy az *Atemkristall* ciklus verseit negyvenes éveiben, 1964-65 folyamán írta, így a negyven életfa anélkül, hogy mélyebb életrajzi interpretációba bonyolódna, szimbolizálhatja a költő életének éveit, az idő múlását. A bánat talán nem mást, mint magát az idő előrehaladtát gyorsítja meg. A *sebtükör* (*Wundenspiegel*) képe, mely feltehetőleg begyógyulatlan sebre utal, lehet elszenvedett sérelmekre, konkrét testi és lelki sebekre egyaránt utaló metafora. A költői beszélő életének fái most lehántoltan, csupaszon úsznak lefelé az ugyancsak csupasz sebhelytükör előtt. Az élet teljes valójában, teljes magányban érkezett el ide, erre az állomásra, a bánat által meggyorsított, vagy legalábbis gyorsabbnak érzékelt időn keresztül. De van még vajon valamiféle kiút e rövid vers első strófájának nyomasztó költői képei, a lehántolt, lemez-telenített életfák közül, 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 kér-

⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 90-92.

gét lehántolták, önmagukkal a sebek, sérelmek tükrében néznek szembe, és minden valószínűség szerint tehetetlenül sodródnak – e nyomasztó (lelki)állapottal, a hanyatlással úszik szembe az ellenúszónő, aki egyrészt megszámlálja, másrészt megéri a fák. 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 múltbéli, az elmúlt éveket jelképező lecsupasztott fákat is *érinteni (berühren)*, a történeteket *számba venni (zahlen)*. Ily módon ez az árral szemben úszó szubjektum nem is feltétlenül *másik* a beszélőhöz képest, hanem értelmezhető annak alteregójaként is, mint az önmaga elől menekülő élet tézises ellenpontja, aki immár nem menekül maga elől, hanem szembenéz önmagával és az életében addig történt eseményekkel, traumákkal. A vers sugalmazása szerint ebben az esetben nem csupán a másikkal való kommunikáció, de az ön-megértés, önértelmezés is megtörténhet.

7.

DIE ZAHLEN, *im Bund mit der Bilder Verhängnis und Gegenverhängnis.*

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

A SZÁMOK, *szövetségben a képek végzetével és ellenvégzetével.*

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

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.⁸ A ciklus korábbi verseivel ellentétben e költemény szembetűnő vonása, hogy nincs megszólított, mintha a sorok általános igazságot közölnének, ám nem egy konkrét személynek címzik azt.

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

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

ség, 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 kontinuos 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, *énekel 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 UTAK KEZED ÁRNYÉK-
deiner Hand. **FÉNYTÖRÉSÉBEN (?) / TÖRMELEKÉBEN.**

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

*A négyujjbarázdából
kikotrom magammak
a kövé dermedt áldást.*

Szokatlan, teológiai mélységet magukban hordozó sorok.⁹ 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 árnyékra, 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 jövőbeli történések, sorsok lenyomatának mintázatát hordozza magában, melyet képesek lehetünk belőle kiolvasni.

A rövid vers utolsó három sorában a költői beszélő kikotorja magának (*mühlen sich*) a *négyujjbarázdából (Vier-Finger-Furche)* a *kövé 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, kövé dermedt. Ami *kövé dermedt, megkövesült (versteinert)*, annak belső tartalmához is csak erővel, fáradság árán férhet hozzá az ember,

⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 95-96.

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 *ausgeschachteten steilen Gefühls.*

SZÜRKÉSFEHÉR, *meredeken kivájt érzés.*

Landeinwärts, hierherverwehter 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.¹⁰ Ezt követi egy minden bizonynyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrásdalok füstje felett. Az utolsó sorokban egy levágott fül és egy csíkokra

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

szelt szem, magukban, test nélkül álló érzékszervek szokatlan metaforái tűnnek fel, de mit is üzenhetnek voltaképp nekünk e sorok?

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

tészet számára a világ megismerhetetlensége tragédia, hiszen ezáltal a másik ember is megismerhetetlen – a vers pedig, mint kommunikációs forma, nem biztos, hogy képes még a szubjektumok között bármit is közvetíteni

10.

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN

fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied

beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste

Wimpel.

FÖLD FELÉ ÉNEKELT ÁRBOCOKKAL

siklanak a mennyboltroncok.

Fogaddal kapaszkodsz

ebbe a fa-dalba.

Magad vagy a dalnak ellenálló / dalkemény árbocszalag.

Celan egyik sokat elemzett verse ez, mely megírása óta az *Atemkristall* cikluson kívül és belül kiterjedt elemzéstörténetre tekint vissza.¹¹ 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

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

vett világvégét tárja elénk. A *mennybolt roncsai* (*Himmelwracks*) hajóroncsokként fordulnak és süllyednek a föld felé, e süllyedést ráadásul valamiféle ének kíséri. A roncsok *föld felé énekelt árbocokkal* (*mit erdwärts gesungenen Masten*) *haladnak* (*fahren*), a *gesungen* melléknévi igenév pedig a német veroszövegben 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 ismételtén 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 Pöggelernek¹² az a meglátása, hogy a fent idézett versben a *Himmelwracks* szóösszetétel nem csupán a fizikai értelemben vett égbolt, de a transzcendens, vallási értelemben vett mennyország roncsaira utal, süllyedésük pedig nem csupán a keresztény vagy a zsidó vallás széthullására utal, hanem az egész emberiség minden vallásának, a transzcendensben való hitnek a teljes elvesztésére. A versben jelenlévő *Holzlied* főnév, mely szó szerint *fából készült dalt* jelent, pedig, mivel Pöggeler szerint emberi, földi eredetű létező, mulandó, tehát tulajdonképpen a semmibe vezet és enyészetre van ítélve, és ha az árbocszalag valamiféle jelértékel 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 lehetsé-

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

ges, hogy az árbocszalag *kiállja* a dal támadását, eltaszítja magától, ezáltal pedig megmarad. Ebben az értelmezésben a dal az, aminek ellent kell állni¹³, szirénhangszerű csábítása ellen fel kell venni a harcot, és a létezés csak e a harc által túlélhető, fenntartható.

A megszólító-megszólított ugyanakkor egyrészt a végső-kig kapaszkodik a süllyedéssel talán metonimikus kapcsolatban álló *fa-dalba* (*Holzlied*), olyannyira, hogy azonossá válik a *dal-kemény* vagy *dalnak ellenálló árbocszalaggal* (*der liedfeste Wimpel*). Ebben a megközelítésben inkább a dalnak, a destrukciónak való ellenállásról van szó. A vers talán nem mást üzen nekünk, mint hogy a megszólított, legyen az a költő, az alkotó ember, vagy csupán a megszólításra szentitív 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 öszszecsúsítása, egyszerre eggyé válása és szétilálódása nyilvánvalóan egyfajta emberi ősbűn eredménye (talán éppen a második világháborúé, vagy még korábbi népiirtásba torkolló háborúké?). Ahogyan egyik előadásában által Jean Bollack is utal rá az *ellen-nyelv* (*Gegensprache*) fogalmát játékba hozva, Paul Celan lírájának többértelműségét kiemelve:

„Az *idiomatikus ellen-nyelv éppen abban áll, hogy az eseménynek képes kifejezést adni, létezni hagyja és egyúttal fölébe is kerül; a nyelvben megtett utak el-nem-felejtése a fölébe kerekedés egyedül lehetséges módja. A bűn nyoma olyan mélyen bevésődött a nyelvbe, hogy követnünk kell, ha nem akarjuk megismételni a bűntettet...*”¹⁴

13 BACSÓ Béla, i. m. 89.

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

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

A fenti vers egyik vezérmotívuma kétségkívül a meggyalázott, tisztátalanná tett emberi nyelv, Celan pedig többek között azért jelentős költő, mert lírája nem néven nevez valamely emberi bűnt, hanem azt az egyetemes, nagyszabású tapasztalatot képes közvetíteni, hogy minden elkövetett és a jövőben elkövetésre kerülő bűn megkérdőjelez minden emberi vonatkozást, az emberiséget, az emberi civilizációt és az addig stabilnak tűnő értékrendet alapjaiban rengeti meg. A bűnök, az emberek által elkövetett történelmi bűnök, mint népiirtások, háborúk, politikai visszaélések nem feltétlenül következményként vonják magukkal, hogy még a mennyország / égbolt is szétesik és a föld felé süllyed, hanem akár magát a széthullási folyamatot is jelenthetik. Nem szükséges előzmény, nem szükséges emberi ősbűn ahhoz, hogy az emberi civilizáció elembertelenedjen, sivárrá váljon, adott esetben eltűnjön – a folyamat lehet öngerjesztő, a rendszer pedig mintegy önmagát számolja fel. Talán ismételtén maga a költő az, aki a végsőkig kapaaszodik az emberi világba a és maga lesz a *dalkemény / dalnak ellenálló árbocszalag*, vagy ha az eredeti német szöveg értelméhez (?) közelebb akarunk maradni, sokkal inkább a *dalnak ellenálló árbocszalag*. A pusztulás dalát kiállva a művész és a művészet azok, aki és ami egy elembertelenedő, apokaliptikus állapotok felé száguldo létezésben reményt, netán egy végzetes folyamat lezajlása után pedig újramezést jelenthetnek. A széthullással szemben, mint valamiféle árbocszalag, apró zászló, a végsőkig jelképezi és védelmezi a szellemi kultúrát és a mennybolt által megtestesített transzcendenst, még akkor is, ha minden hajó vert flottaként süllyed el a fizikai, materiális valóságban. A költő, illetve általában a hívószót meghallani képes ember a felettes értékek őrzőjeként jelenik meg. Úgy vélem, annak ellenére, hogy az emberi gondolkodás a transzcendenst mára mindennapjainkból szinte kizára, a vers bizonyítékul 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 ve-

szélyben van, vagy ha valami végleg elveszni látszik, adott esetben saját teremtő ereje által megkísérli újra létrehozni. A szöveg filozófiai költeményként, kórkritikus versként olvastatja magát, mely áttételesen ugyan, de a történelem folyamatait jeleníti meg, de akár művészetelméleti, a művészet örök voltát hirdető műként is olvashatjuk. Celan fenti versének üzenete, már amennyiben van ilyen, minden bizonnyal inkább egyetemes, semmint szubjektív, megjelenítve a mindenre kiterjedő pusztulás, az apokalipszis látomását, de ugyanakkor felkínálva az egyetemes újrakezdés lehetőségét is. Az újrakezdés jelenthet akár vallási értelemben vett megváltást is, ebből kifolyólag az emberi lét és a nyelvbe zártság nem pusztán kárhozatszerű létezés, hanem olyan létállapot, amelyen belül helye lehet a feloldozásnak, a megváltásnak is.

11.

SCHLÄFENZANGE,

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

JÁROMCSONTODDAL

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

A vers érdekes, nehezen dekódolható költői képpel, *halánték-harapófogóval* (*Schläfenzange*) (?) indul, mely szembenéz a megszólított *járomcsontjával* (*von deinem Jochbein beäugt*).¹⁵ De vajon miért fogja közre a halánték harapófogóként a járomcsontot? Ezen anatómiai metaforák megértése nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, azonban ez alkalommal talán segítségünkre lehet, ha csupán felszínesen is, de figyelembe vesszük Paul Celan életrajzában bizonyos tényeit. Egyrésztől tud-

ható, 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 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, 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.

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

12.

BEIM HAGELKORN, im **JÉGESŐBEN / JÉGÁRPÁNÁL,**
brandigen Mais- *az üszkös kukorica-*
kolben, daheim, *csőben, odahaza,*
den späten, den harten *engedelmeskedve a kései,*
Novembersternen gehorsam: *kemény novemberi csillagoknak:*

in den Herzfaden die *a férgek közötti párbeszéd*
Gespräche der Würmer geknüpft --:a szívfonálba kötve --:

eine Sehne, von der *egy húr, melytől, Nyilas,*
deine Pfeilschrift schwirrt, *a te nyílbetűd*
Schütze. *siüvít el.*

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – *jégdara, jég-szem (Hagelkorn), kiégett / üszkös kukoricacső (im brandigen Maiskolben)*, megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, *a november csillagzata előtt (den harten Novembersternen gehorsam)*.¹⁶ Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Hagelkorn* főnév a németben nem csupán a csapadékként aláhulló jég szemeket, hanem *jégárpát*, makacs, nehezen gyógyuló szemgyulladás 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 ismételtelen a hanyatlás képeivel találkozik az olvasó. *Férges közötti párbeszéd (Gespräche der Würmer)* szövődik (*knüpfen – geknüpft*) a *szívfonálba (Herzfaden)*, ez pedig nyilván az emberi test fizikális értelemben vett elmúlására

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

is utalhat. A szív talán még ver, de a férgek már mindenbizony-nyal már arról beszélgetnek, hogyan lakmároznak majd belőle – beszélünk belefonódik a szív szövetébe, fonálába, mintegy beindítva és / vagy meggyorsítva az elmúlást.

Az utolsó három sorban olvashatunk egy megszólítást. A költői beszélő a *Nyilas (Schütze)* csillagképet szólítja meg, ez pedig nyilván összefüggésbe hozható a novemberi csillagok képével – a *Nyilas* csillagjegy szülőttei novemberi vagy decemberi születésűek, ebből kifolyólag a kettő biztosan megfeleltethető egymásnak. Celan maga 1920. november 3-án született, a megszólítás tehát minden bizonnyal önmegszólítás, hiszen maga a költői is a *Nyilas* csillagjegy szülőtte. Verse zárósoraiban a költő tehát önmagához (is) szól, egy *ij húrjától (Sehne)* pedig az ő *nyílbetűje (Pfeilschrift)*, írása *siüvít el (schwirren)*. A leírt betű ebben az esetben tehát olyan, mint a kilótt nyíl vessző, 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 kilótt 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 **ÁLLNI a levegőben,**
des Wundenmals in der Luft. *a sebhely árnyékában.*

Für-niemand-und-nichts-Stehn. *Senkiért-és-semmiért-állás,*
Unerkannt, *ismeretlenül,*
für dich *helyetted / érted*
allein. *egyedül.*

Mit allem, was darin Raum hat, *Mindazzal együtt, ami ott benne*
auch ohne *(az árnyékban) elfér,*
Sprache. *akár nyelvtelenül.*

Ismét csak egy sokat idézett és elemzett, mára saját recepciótörténettel bíró versről van szó.¹⁷ Mi lehet az, amiről e sorok valójában szólni képesek? A kérdésre persze nem adható egyértelmű válasz, azonban adódhat számos párhuzamos értelmezési lehetőség.¹⁸

A mindennel való szembehelyezkedés, a térből és időből való költői kivonulás sorai ezek. A költő és / vagy a vers csupán állnak, a *puszta levegőben, egy sebhely árnyékában (im schatten des Wundenmals in der Luft)* anélkül, hogy bármihez bármiféle viszony fűzné őket, állnak, senkiért és semmiért, tanúságot téve a művészet önmagáért való létezése mellett. Az időtlenségre, statikusságra utal a kezdőszó, az *állni (stehen)* ige időaspektust nélkülöző főnévi igenév alakja is. Felesleges feltenni a kérdést, ez az állás *mikor* történik, hiszen az időbeliség kategóriája többé nem bír értelemmel, hiszen *senkiért-semmiért-állásról (Für-niemand-und-Nichts-Stehn)* van szó a szövegben, amely egyedül a megszólítottért / a megszólított helyett történik (*für dich allein*). A *für* előljáró 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 mesz-

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

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

szire megy, hogy immár kész lemondani a nyelv médiumáról is, és *akár nyelvtelenül (auch ohne Sprache)* is folytata 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 sikokat nyit meg, mint ha explicit módon, didaktikusan próbálna meg valamilyen üzenetet közvetíteni a befogadó felé.

14.

DEIN VOM WACHEN stößiger Traum. VIRRASZTÁSTÓL ÖKLELŐS álmod.

<i>Mit der zwölfmal schraben-</i>	<i>A tizenkétszer megcsavart,</i>
<i>förmig in sein</i>	<i>szarvába</i>
<i>Horn gekerbten</i>	<i>vésétt</i>
<i>Wortspur.</i>	<i>szónomyommal.</i>

<i>Der letzte Stoß, den er führt.</i>	<i>Utolsót öklel.</i>
---------------------------------------	-----------------------

<i>Die in der senk-</i>	<i>A függőleges,</i>
<i>rechten, schmalen</i>	<i>szűk nappalhasadéokban / -tárnában</i>
<i>Tagschlucht nach oben</i>	<i>az egyre felfelé</i>
<i>stakende Fähre.</i>	<i>kapaszkodó komp:</i>

<i>Sie setzt</i>	<i>átviszi</i>
<i>Wundgelesenes über.</i>	<i>a sebesre olvasottat.</i>

Álom és éberség, virrasztás ellentétével indul a vers – az álom éppen az éberségtől, a virrasztástól, az alvás hiányától válik *dőfőssé, öklelőssé (stößig)*, s ezután tárul elénk a tizenkét forduló

csavarmenetet alkotó, az álom szarvába vésett szónym.¹⁹ 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. Bizarrr, szokatlan metaforizációja az álomnak. E furcsa képeket nyomasztó földrajzi metaforák követik: *nappalhasadéokban, -tárnában (Tagschlucht) felfelé kapaszkodó, csákjázó komp (nach oben stakende Fähre)*, mely átkel valahová, célba juttatva azt, amit *immár sebbé / sebesre olvastak (das Wundgelesenes)*.

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely az éberségtől vált szúróssá.²⁰ A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. A szarv *barázdáiba csavarodott / vésett szónymot (der zwölftmal schrabenförmig in sein Horn gekrebtten 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 szónym tizenkétszer csavarodott meg, adott esetben követi az állati szarv természetes csavarmenetét, mely szarv *utolsót öklel, döf (der letzte Stoß)* (?). Talán lehetséges a szónym és a következő költői kép, a függőleges, szűk nappalhasadéokban 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, hogy *függőleges* és *szűk (senkrecht, schmal)* hasadékról, tárnáról van szó, melyben a komp felfelé csáklyázik, kapaszkodik, így talán nem is arról van szó, hogy a jármű egy sziklafalak között folyó zuhatagban kapaszkodik felfelé, a fo-

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

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

lyásiránnyal 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 veszítette?

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

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

Az éberségtől öklelőssé, agresszívvé vált álom-kos képe talán megfeleltethető a hasadéokban, tárnában lassan felfelé kapaszkodó komp metaforájának is. Ebben az esetben ugyancsak megengedhetőnek látszik az az értelmezés is, mely szerint, amit a komp magával hoz, az az álom világából származik, ahová pedig átkel, nem más, mint az ébrenlét világa, a tapasztalható való-

ság. Az álmod 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, tisztító elemen, mindezt talán azért, hogy az ember legalább továbbra is embernek nevezhesse magát.

15.

MIT DEN VERFOLGTEN in *späten, un-* **AZ ÜLDÖZÖTTEKEL** kötetett kései,
verschwiegenen, *el-nem-hallgatott,*
strahlenden *sugárzó*
Bund. *szövetségben.*

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

A kései, *el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség (späten, unverschwiegenen, strahlenden Bund)*, mely az *üldözöttekkel (mit den Verfolgten)* kötetett, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigyre az Ószövetségben.²¹ Ezt támaszthatja alá Paul Celan zsidó identitása is, melyre lépten-nyomon utalások jelennek meg a költő verseiben. A zsidó nép a világtörténelem folyamán *üldözötté* vált, azonban ennek ellenére megmaradt Isten kiválasztott népeként, tehát a sugárzó szövetség ember és Isten között sosem került elhallgatásra, még akkor sem, mikor ember és ember *üldözte*, adott esetben számtalanszor *legyilkolta* egymást a történelem során. A rövid vers első négy sora talán éppen ezt képes az olvasónak elmondani.

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

A második strófában furcsa szóösszetétel, *hajnal-mérőön / nappal-mérőön (Morgen-Lot)* jelenik meg, mely ráadásul *aranyozott, arannyal futtatott (übergoldet)*. A mérőön egyrészt olyan műszer, mely hajóról a tengerbe vetve a vízmélység megmérésére szolgál, persze az építészetben használatos, falak függőlegességének mérésére használt függőóra is utalhat – e mérőeszköz ráadásul 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-coszogó, együtt-író sarkához (mit-schwörende, mit-schürfende, mit-schreibende Ferse)*. A *schwören, schürfen* és *schreiben* igei összecsengését, alliterációját, kezdeti s(ch) hangjuk azonosságát magyar nyelven bárhogy is visszaadni nyilván nem könnyű feladat, azonban ez az egybehangzás is megerősíti az igékhez kapcsolt *mit-* praefixum által kifejezett valakivel / valamivel való közösséget, együtteséget.

A vers megszólítottja, aki szövetségre lépett az *üldözöttekkel*, talán nem vagy nem kizárólag Istent jelölheti, hanem adott esetben magát a költőt is beszélő. Ő az, akinek sarkához (*Ferse*) odarögzül az aranyozott hajnal-mérőön, s aki talán az *üldözöttekkel esküszik (schwören), csoszog (schürfen) és ír (schreiben) együtt*. A mérőön talán tényleg a mélységbe készül magával rántani a költőt, ahol egyfelől várhatja a végzetes pusztulás is, másfelől viszont, mivel e mélységmérő a hajnallal, a nappali fényvel 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, elkép-*

zelhető 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) éléneklendők
túl az emberen.*

A fenti, immár a dolgozat korábbi részében is elemzés tárgyává tett vers mára ugyancsak saját recepciótörténettel rendelkezik, egyike Celan legtöbbet elemzett emblematikus költeményeinek.²² Kétségkívül nehéz róla bármi újat mondani a számos kiváló értelmezés után, épp ezért a legjobb, ha itt és most csupán rövid, lényegretörő elemzésre szorítkozunk.

A mindössze hétsoros vers szürkésfekete, hamuvá égett (?) pusztaság 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 filmtetekercsel párhuzamosan hangfelvételt rögzítő magnéziumszalag is pereg, a látvány és a hang szinkronba kerülnek, a film pedig egyszerre optikai és au-

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

ditív médium. A vers tehát nem csupán a transzcendens tartalomra, hanem a XX. század második felében elterjedő, napjainkra még inkább elterjedt elektronikus médiumokra is utalhat.

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

Eldönthetetlen persze, vajon a költemény az elvesztett transzcendens visszanyerésének igényét fogalmazza meg egy olyan korban, amelyből az ember száműzte a transzcendens a technológia és a materiális létezés javára, vagy pedig transzcendens- és embermentes ellentúpiát 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
führen sie dich.**

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

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

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

Az immár szintén saját recepciótörténetre visszatekintő vers²³ valószínűleg Auschwitz borzalmas élményeinek rögzítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvontat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző magyar fordítások, például Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmai? – a *Wagen* – *vagon* szóhoz társítható asszociációkat minden bizonnyal aligha kell bővebben ecsetelni.

Ma már ismert tény az irodalomtudomány számára az is, hogy Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a *fehér ciprus* (*die weisse Zypresse*) és az *árvíz, özönvíz* (*die Flut*) motívuma, a *másik forrás* (*die andere Quelle*) pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával, A mítoszfeldolgozás vonatkozó részlete magyarul így szól:

„A Hádész házában baloldalt egy forrást fogsz látni, amellet pedig egy fehér ciprust. Óvakodj, és ne menj a forrás közelébe! Találni fogsz egy másik forrást is, melynek hideg vize Mnemoszuné tavából folyik elő. (...) Akkor majd inni adnak neked az isteni forrásban, és akkor majd a többi hőssel együtt uralkodni fogsz.”²⁴

Arról, hogy Celan ismerte a mítosz e középkori német fordítását / átdolgozását, többek között a szerző lírai életművének kritikai kiadásából is pontosan tájékozódhatunk.²⁵ A történet szerint Orpheusz *alászáll* az alvilágba, hogy halott kedvesét, Eu-

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

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

25 „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. (...)

ridikét 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 bukasával 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.²⁶ Orpheusz szükségyszerűen vissza kell térnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét pedig szükségyszerűen maga mögött kell, hogy hagyja. Talán nem is azért szállt alá az alvilág mélységeibe, hogy kimentse és mindennapi valójában lássa viszont – sokkal inkább azért, hogy az eredendő sötétségben, a végső elérhetetlenségében lássa viszont, utoljára.

Orpheusz vétkezik – a végtelent akarja kimeríteni, az isteneket és a világ törvényeit kísérti, de vétke valahol szükségyszerű 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 Euridikére 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 Euridikét, pontosabban dalba zárja azt, ami egyúttal meg is haladja magát a dalt.²⁷ A kedves nem más, mint áldozat a műalkotás oltárán. Orpheusz (vissza)pillantása egyúttal a szélsőséges szabadság elnyerésének pillanata is, amikor a művész

Dann werden sie dir zu trinken geben von der göttlichen Quelle, und dann wirst du mit den anderen Heroen herrschen!”

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

26 Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2005, 140-145.

27 Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

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

A művész bukása Paul Celan költészetében szorosan összefügg a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Orpheusz bukása által a művészet akár sikerrel is járhat, hiszen a mű már voltaképpen magában a mítoszban készen áll.²⁸ Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a huszadik századi (késő)modern / kvázi-posztmodern művész implicit dialogust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségességével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása után valami olyasféle művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kigyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. A *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – általa sokkal inkább a borzalom megtapasztalásáról van szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségesség. A *katabázis* után ott *csobog, habzik (schaumen)* a művész lelkében másik forrás,

28 Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet fekete sugarán (am scharzen Strahl Gedächtnis)* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva *a nappal, nappali fény felé kapaszkodik*. A *napfényre, nappali fényre való felkúszás (klimmen zutag)* költői képe mindenképpen párhuzamba állítható az *Atemkristall* ciklus előző versével, *Faden-sonnennel*, 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, PÁNCÉLBARÁZDÁK, tanúhegyek,
Durchstich- *áttörés-*
punkte: *pontok:*
dein Gelände. *a te tereped.*

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

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

Geológiából kölcsönzött metaforák, ismételten csak kopár tájak uralják e rövid, mindössze kétszer négy sorból álló vers világát.²⁹ A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és az *áttörésszpontok* (*Harnischstriemen*, *Faltenachsen*, *Durchschichtpunkte*) első olvasásra nem egyértelműen dekódolható szóösszetételek, ám a harmadik sor végén álló, a negyedik sort bevezető kettőspont hamar világossá teszi, miről is van szó: a megszólított *földjéről*, *terepéről* (*Gelände*), a barázdált páncél / földkéreg és a *tanúhegyek* pedig feltehetőleg sziklás, egyenetlen, kopár, talán növényzettől is mentes tájra utalnak, mely mintegy páncélként veszi körül a földfelszínt. Ez volna az első strófa – egy kopár, élettől mentes, sziklás táj képe, mely ugyanakkor a vers megszólítottjának mintegy otthonául is szolgál, de legalábbis olyan *terepként*, ahol otthonosan mozog. Még az is elképzelhető, 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-rózsa*) a vers kontextusában mindenbizonnyal a *Windrose* – *szélrózsa* főnévre is rájátszik, mely ugyancsak mérőessköz, a szél irányának jelzésére szolgál, s meglehetősen hasonló skála található rajta is, mint az iránytűn vagy a *Kluftrösen*. Emellett az összetétel második tagja nyilvánvalóan a *Niemandsrose* – *senkirózsája* kötet címadó metaforával is valamiféle motivikai kapcsolatban állhat Celan költői életművében belül. A vers azt mondja, e műszer *mindkét pólusán* (*an beiden Polen der Kluftröse*) ott áll *olvashatóan* (*lesbar*) a megszólított *kitagadott*, *elüldözött szava* (*dein geächtetes Wort*) – a száműzöttség, kitaszítottság bizonyosan összefügg a kopár, kihalt tájjal, azaz e szó kitagadottsága okán nyilván ide

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

kényszerült száműzetésbe, s talán metonimikus kapcsolatban áll a megszólítottal, hiszen az első strófa által sejtetett sziklavilág az ő (geológiai) *terepe* (*Gelände*). A kitagadott, kiközösített szó ráadásul *északigaz* (*nordwahr*) és *délfényes* (*südhell*), tehát mindkét póluson pozitív, magasztos jelző társul hozzá. E szó egyszerre igaz és fényes, ragyogó, hasonlóan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz. Elképzelhető-e, hogy voltaképp Isten az, aki és akinek a szavai *ide* száműzettek az emberi világból? Vagy a költői ismét pusztán önmagát szólítja meg és saját szavait burkoltan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz hasonlítja? A kérdés nyilvánvalóan nyitva marad előttünk. Elképzelhető azonban, hogy a költészet szava annak ellenére, hogy a mindennapok világából az önreflexív vers zárt világába került száműzésre, továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy *igazat szóljon*, mindezt pedig ragyogva, akár transzcendens tartalmakat közvetítve tegye.

19.

WORTAUFSCHÜTTUNG, *vulkanisch*,
meerüberrauscht.

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

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

SZÓFELHALMOZÓDÁS, *vulkáni, tengerehnyelt.*

Odafent

az ellenteremtmények

özönlő tömege: zászlót

bontottak – képmás és utáztat

hajózik / cirkál hiába / hiúan az idő felé.

Míg ki nem veted

a szóholdat (az égboltra?), melytől

a csodaapály / az apály csodája végbemegy

és a szívforma kráter

meztelenül tanúskodik

a kezdetekért / a kezdetek helyett,

a király-

születésekért / királyi eredetért.

A vers a tenger áradása és zúgása közepette végbemenő, a tenger által elnyelt (*meerüberrauscht*), a tenger által előntött térben történő, üledékszerű szófelhalmozódás (*Wortaufschüttung*) képével indít – a szavak felhalmozódását pedig *vulkáni* (*vulkanisch*) tevékenység is kíséri.³⁰ Ezt követi egy apokaliptikus képsor, mely *odafent* játszódik, feltehetőleg az égben, a transzcendens világban. *Ellenteremtmények* özőnlő, áradó, árvízként tomboló tömege (*der flutende Mob der Gegengeschöpfe*) bontott zászlót, tüzte ki a zászlót (*er flaggte*), majd *képmás és utáztat* hajózik, *cirkál hiúan / hiábavalóan az idő felé* (*Abbild und Nachbild kreuzen eitel Zeithin*). A *zeithin*, az idő irányában történő mozgás arra utalhat, hogy ezek az ellenteremtmények kaotikusan, mindenfajta konkrét irány és cél nélkül mozognak és uralják a nyelv felszínét.³¹ Mindezen lidércnyomásszerű költői látomások előz-

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

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

ménye a szavak feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege maga talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével? A *képmás* (*Abbild*) és az *utáztat*, *másolat* (*Nachbild*) a filozófiai terminológiában használatos fogalmak, terminusok, s talán arra utalnak, hogy a szavak csupán pontatlanul, silány és szegényes utáztatásként képesek leképezni a világot, általuk pedig nem közvetíthető mélyebb tartalom – a kitörés, az áradat, a kaotikus-apokaliptikus örvénylés talán nem másutt, mint a nyelvben megy végbe.

A harmadik szakasz mintha egyfajta antitetikus viszonyban állna az első két szakasszal – a költői beszélő itt is elkezd egy megszólítottalhoz beszélni, aki, míg *ki nem veti* (*hinausschleudern*) a *szóholdat* (*Wortmond*) – s ez ugyan explicit módon nincs kimondva a versben, de a *hinausschleudern* talán a szóhold, e majdan létrejövő égitest égboltra történő kivetését, kidobását jelenti – addig történnek az első két szakasz által leírt apokaliptikus események. A *szóhold* égbolton való megjelenése által *csodaapályt*, *az apály csodáját* (*Wunder Ebbe*) *idézi elő* (*geschehen – általa megtörténik*), illetve *szívformájú kráter tanúskodik a kezdetekért, királyok születésért / királyi eredetért, származásért*, vagy egy másik értelmezési lehetőség szerint *nemz meztelenül a kezdetek helyett / kezdeteknek királyi leszármazottakat* (*der herzförmige Krater nackt für die Anfänge zeugt, die Königsgeburten*). A *zeugen* ige továbbá egyszerre jelent a németben *tanúskodást, teremtést, létrehozatalt*, illetve mindezzel szoros összefüggésben *biológiai nemzést* is. Mivel itt királyi leszármazottakról / származásról, illetve születésről van szó, az ige ezen jelentésrétege sem hagyható ki teljes egészében az értelmezésből, habár *für* előjáróval állva elsősorban valakiért és / vagy valaki helyett való tanúságtételt jelent. Olybá tűnhet, e szokatlan képek ellentétben állnak 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, Zeugnīs)* és általa való *(újra) teremtés királyok megszületéséért (Königsgeburten)*, vagy éppen *királyi származásért, eredetért* szól, történik. De ki a megszólított, és kik azok a királyok, királyi leszármazottak, akik végül is megszületnek, és akikért a szívformájú kráter vagy tanúskodik, vagy akiket áttételesen a *zeugen* ige további jelentésrétegei által egyenesen *nemz*, magából (újra) megteremt? A szóból lévő hold csodás apályt idéz elő a szintén szavakból, nyelvből álló (?), örvénylő tengeren, metaforikusan éppen úgy, mint a valódi Hold a Föld tengereiben. A szó, legalábbis a köznapi nyelv szava azonban e költői világban mintha valami közvetítőképelen, 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, lecsillapódása (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 metaforával 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, zárójel közé szorítva, a ciklus két utolsó, a többihez képest viszonylag hosszú verse között.³²

A költői beszélő azt állítja, ismeri a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű, s aki mélyen *meghajolt, meggörnyedt, mélyen (die tief Gebeugte)*, míg ő, a beszélő, akit *átdöftek, neki alárendelve, az ő alattvalójaként (untertan)* van jelen. Az, hogy a beszélőt átdöftek, 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 *Piétát* idézi elénk. A megszólított ebben az esetben lehetne a keresztről levett Jézus fölé hajoló Szűz Mária alakja, aki anyai-ként 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 ki-

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

szolgáltatja 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 örületet, 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 ige név a *Wahn – örület, téboly, káprázat* főnévre rímel tökéletesen. A *meggörnyed, meghajolt te* a rá rímelő szó alapján talán inkább az, akiért a lángoló szónak tanúskodnia kellene, még ha elvileg *mindkettőjükért, beszélőért és megszólítottért* egyaránt kellene szólnia e tanúságtételnek, mely hangsúlyozottan csak feltételes módban megfogalmazott vágy, tehát nem történt, nem történik

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

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

ről – azonban a vers talán pont azért 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.

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

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

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

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

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

A megszólított nyelvének sugárszele (Strahlenwind) marja a köz-
napi tapasztalat (körülbel ezt jelentheti az Anerlebte neologiz-
mus) 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 nyel-
ve nem képes felettes tartalmak kifejezésére, nem képes tanús-
kodni 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 je-
lenthet én-verset, enyém-verset, hozzám-tartozó-verset, etimo-
lógiaiban azonban erősen alludál egy archaikus német főnévre,
a Meineidra, melynek jelentése: hamis eskü, hamis tanúságté-
tel. A Mein-gedicht ebben a kontextusban inkább hamis tanú-
ságot, hamis esküt tevő, hamisan megnyilatkozó versre utal, mely
száznyelvű (hundertzüngig), azonban nem annyira száz nyelven
szólal meg egyszerre, sokkal inkább a doppelzüngig – kétnyelvű,
villásnyelvű, kígyónyelvű, melléknévre játszik rá, amely kétértel-
műen / hamisan megnyilatkozót jelent. E száznyelvű hamis tanú-
ságot tevő vers egyszerre tehát százféleképpen nyilatkozik meg
hamisan, többértelműen, őszintétlenül és érvénytelenül, ily mó-
don pedig Genichtté, semmi-verssé, nem-verssé silányul.

A nincs-vers, nem-vers magyar összetétellel visszaadható
Genicht neologizmus egyébiránt Celan igencsak határozott lí-
raesztétikai elképzeléseit figyelembe véve arra is utalhat, hogy
a versszöveg nyelvi-írásbeli terjedelmének fokozatos csökkené-
se révén egyre az elhallgatás felé tendál, szinte kiszikkad, eltű-
nik 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.³³

A vers második strófája azt írja le, a szél miként tisztítja meg
az örvénylő szél (ausgewirbelt) a tájat. Az emberformájú havon
keresztül (menschengestaltige Schnee) végül egy út, ösvény válik
tisztán láthatóvá és szabaddá (frei) mely a vendégvárásra előké-
szített (gastlich) gleccserszobákhoz és -asztalokhoz (Gletscherstu-

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

ben und -tischen) vezet, olyan helyre, ahol a felesleges elemektől megtisztított nyelv (?) – erre utalhat a hó- és jég-metamorfozis – már képes vendégül látni az embert, többé nem elidegenedve tőle. Persze nyilván itt sem a mindennapok (társalgási?) nyelvről van szó, hanem pusztán a vers által megszólaltatott költői nyelvről, melyet a beszélt / természetes nyelvtől eltérő szabályok uralnak. A havas táj és a gleccserszobák jelenthetik a felesleges metaforáktól megtisztított, szűkszavú, ám ezáltal mégis magasabb tartalmakat közvetíteni képes költői nyelvet. A *vezeklőhó* (Büßerschnee) összetétel utalhat a nyelv mintegy bűnösként való megtisztulására, átalakulására.

A harmadik strofa képei immár egy *időszakadék* (*Zeitenschrunde*) mélyére kalauzolja az olvasót, ahol lépészszerű jég-nél (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 kilélegzés terméke. A lélegzetkristály talán nem más, mint a kilélegzőkor, elkészülésekor megszilárduló, kikristályosodó költemény, mely mintegy megfagy a radikálisan megtisztított, havas tájjá változott költői nyelvben. E lélegzetkristály a megszólított *megdönthetetlen tanúsítása*, ugyanazé a megszólítotté, akinek nyelve szélsugárként félresöpri az áltapasztalat fecsegését – azaz megteremt egy olyan nyelvet, amelyben már nincs helye fecsegésnek, felesleges megnyilatkozásoknak. A lélegzetkristály maga a tiszta költészet, mely a művészet önmagában való értékéért, autonómiájáért megingathatatlanul tanúskodik. A megszólított ez esetben is értelmezhető önmegszólításként, hiszen

mindenekelőtt a költő az, aki a nyelvben, a nyelv által cselekszik, végez műveleteket, hoz létre valóságokat. A lélegezetkristály olyan kimondás (kilélegzés) 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 versfűzér 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 hegysegein és hóföldre tájain keresztül elérhet mind az olvasóhoz, mind Istenhez, mind pedig önmagához. Az út végén ott várja a lélegezetkristály, 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 izgalmaiban is bővelkedik. A geológiai metaforák³⁴, a precí-

34 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.

zen egymásba láncolódo szavak és új asszociációs horizontokat megnyitó, radikálisan tömörítő összetételek által közelebb juthatunk mind a látszólag magányos, útját egyedül járó költőhöz, mind pedig önmagunkhoz. Habár a ciklus számos versében megkérdőjeleződni látszik annak lehetősége, hogy ember egyáltalán szólhat még a másik emberhez akár mindennapi szavak, akár versek által, olvasás közben mégis azon kapjuk magunkat, hogy e versek néhol halkán ugyan, de mindenképpen szólnak hozzánk, s rajtunk múlik, a monológból lesz-e dialógus. A hermetikus költészet mindenképp igényli az olvasó aktivitását, hiszen nem didaktikusan közöl valamit, pusztán megnyit bizonyos asszociációkat, melyeket továbbgondolva az olvasó mintegy maga is alkotóvá, a szöveg társszerzőjévé válik, a versek világában barangolva pedig nem csupán a mögülük szóló költői szubjektumhoz, de önnön mélységeihez is közelebb jut.³⁵

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

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

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

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

A versciklus által lazán felvázolt költői utazás végpontja a ciklus címe, a *lélegzetkristály*. E paradox költői összetétel látszólag kristályrácsba sűrűsödött, megfagyott lélegzetvétél – a lég-nemű formában belelégzett levegő kilégzéskor már szilárd halmazállapotban, kristályként tér vissza a világba, kristályként, mely jóval keményebb, időtállóbb, tapinthatóbb, ugyanakkor talán hozzáférhetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtalán levegő. Talán éppen a szavak azok, amelyek az alkotás folyamatának végén *kikristályosodnak* – a költő képletesen a mindennapok nyelvéből lélegzi be őket, ám a tüdőben, azaz az alkotás folyamatában az egyébként alakatlan,

képlékeny szavak formát és szilárdságot nyernek, s a versbe már kristállyá keményedett lélegzetként térnek vissza.

A kristály azonban olyan kemény anyag, mely a feltárasnak, 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 zárkoznak el a teljes, maradéktalan megértés, az utolsó értelemegységig való mélységes feltáras 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 szöveg univerzumot képeznek, így nyilván értelmezésüket is lezáratlan folyamatnak kell tekintenünk. Az értelmezést természetesen nem képesek lezárni a fenti rövid verskommentárok sem, s nem is kívánnak többek lenni, mint egyetlen adott interpretátor versértelmezései. A talán végtelenbe nyúló további interpretáció, a versek mögött meghúzódó további világok felfedezésének feladata a mindenkori olvasókra hárul.

Szépség és borzalom közötti térben

Tanulmányvázlat Paul Celan lírájának vezérmotívumairól

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

Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában, főként Ingeborg Bachmannra¹, a második világháború utáni német nyelvű líra szintén kiemelkedő alakjára hivatkozva borzalom és szépség, *Grauen* és *Schönheit* fogalmai között helyezi el Paul Celan költészetét. A világháború után teljes mértékben megrendült mindenbe, az addigi eszmékbe, értékekbe, a nyelvbe vetett bizalom, minden, ami addig biztosnak, stabilnak hatott, destabilizálódott. Nemcsak az emberi társadalom értékei relativizálódtak vagy tűntek el, hanem maga a tér és az idő, a hagyományos értelemben vett valóság paraméterei is megkérdőjeleződni látszottak – egy ilyen eszmetörténeti válságban, egy olyan korban, melyben már nincs semmi fogódzó, szinte szükségszerű, hogy olyan költészetkoncepció jöjjön létre, amely a korábbiaktól eltér, elszakad, és amely szintén megkérdőjelez minden addigi értéket, standardot, ugyanakkor egyben saját magát is, hiszen minden viszonylagos és instabil – de mégis ki akar fejezni vala-

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

mit, újítani akar, az addigi értékekkel és adott esetben azok felbomlásával is szembehelyezkedve valami új értékrendet kíván teremteni. Ebben a közegben, ebben az új szellemi-eszmei légkörben kerül egymás mellé szépség és iszonyat, melyek azonban Celan lírájában nemhogy kioltják egymást, mint egymás ellentétei, hanem kölcsönösen feltételezik egymást – ami igazán szép, az egyben borzalmas, félelmetes, is, csak úgy érhető el a valódi szépség, ha előtte, vagy éppenséggel vele együtt megtapasztaljuk az iszonyatot is. Akár úgy is érthető az elképzelés, hogy a múlt, nevezetesen a jelen kontextusban a második világháború borzalmai és zord történelmi tényei képviselik az iszonyatot, ezt az iszonyatot túlélve azonban – már maga a túlélés ténye által is – kutatható a szépség, valami más, valami új ideája. Azonban a múlt semmiképpen sem tagadható meg, és ezáltal a költészet is mindenképpen átértékelendővé, más szempontból megközelítendővé válik. Képletesen egy lebombázott, háborúban és népirításokban megrongálódott költészetet kellett szinte a semmiből, vagy legalábbis a romokból felépíteni. Véleményem szerint Paul Celan éppen ezt igyekezett véghezvinni, talán nem is sikertelenül, irodalomtörténeti jelentősége pedig éppen abban állhat, hogy egy háború utáni, megrendült és kiábrándult, intellektuális-irodalmi senkiföldjén működve képes volt létrehozni valami olyat, ami korábban nem vagy csupán nyomokban létezett. Természetesen valótlanság volna azt állítani, hogy Paul Celan költészete száz százalékgig eredeti líra, mely mentes mindenféle korábbi irodalmi előzményektől, hiszen a szerző több klasszikus, főleg német költőtől vett át nem egyszer direkt idézeteket verseiben – a legmeghatározóbb irodalomtörténeti alakok, akik hatottak Celan költészetére, minden bizonnyal Novalis, Hölderlin és Rainer Maria Rilke voltak, de más szerzők hatásai és más szerzőkre való utalások is kimutathatóak Celan lírájában, ez persze semmit nem von le költészetének értékéből, csupán annyit jelent, hogy az irodalom folyamatosságát, történetességét figyelembe véve, talán mint minden szerző, ő is elhelyezhető egy irodalomtörténeti folyamatban és megállapítható, kik is voltak azok a szerzők, akiket esetében „literary father”-nek,

nagy elődnek tekinthetünk. Peter Szondi véleménye szerint Celan költészetének fő vonása, a hermetizmus már Hölderlin költészetében, tehát a német romantikában is megtalálható, Hölderlint pedig Celan maga is egyik elődjének vallotta, verseiben nagyszámú direkt idézet vagy intertextuális utalás, allúzió mutatható ki. Ahogyan Peter Szondi² érvel:

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

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

2 Peter SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, 311.

gára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen belül mennek végbe. Schein ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a fogalom egyáltalán nem egyértelmű, sőt, rengeteg irodalomelméleti vita övezi máig is, definíciója tehát sok esetben szubjektív és a kontextustól is sokban függhet, melyik szerző mit is ért alatta.³

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

Lélegzetvétele

Celan lírájában a lélegzet, a levegővétel az egyik olyan kulcsmotívum, mely verseiben vissza-visszatér. Lator László⁴, Celan egyik legismertebb és talán legjelentékenyebb magyar fordítója is kitér a lélegzet motívumának kulcsszerepére Celan költészetében. Amint azt az 1981-ben megjelent, *Halálfűga* című Celan-válogatáskötet utószavában írja:

„A lélegzet (Celan lírájában az egészség, a létezés, a költészet szinonimája) akadozik, az az „úszó álmotartomány”, amely utoljára kínál segítséget, hogy „a szívkö áttörje rekeszeit”, veszedelmes örvények felett lebeg. Celan „önmaga legmélyébe szorulva” már nem a szenvedésből, hanem magából „lépett ki”.”

3 SCHEIN GÁBOR, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995/2, 192-203.

4 LATOR LÁSZLÓ, *Utószó*, in Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR LÁSZLÓ, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128, 128.

Azaz: Paul Celan lírájában a lélegzet motívuma tulajdonképpen egyenlő a létezéssel és a költéssel – egy költő számára pedig a kettő értelemszerűen egy és ugyanaz. Azonban az eszmetörténeti válságnak, a nyelvben, mint kifejezőeszközben és egyáltalán az addig stabilnak gondolt értékekben és eszmékben való hit megrendülésének köszönhetően már nem lehet olyan szabadon „lélegezni” (azaz: alkotni és létezni), mint korábban lehetett, az értelmiségi, az alkotó ember, a költő fuldoklik, azaz nehezen fejezi ki magát, mivel nem biztos abban, hogy egyáltalán ki tud fejezni bármit is, van még mit kifejeznie, mivel azonban *költő*, mintegy ösztönösen, de mégsem tehet mást, mint fuldoklik, azaz próbálkozik, ameddig csak lehet. A lélegzetmotívum Celan világában arra is utalhat, hogy a németek a deportált embereket nem egyszer gázkamrákban végezték ki, azaz megfulladtak, lélegzetük elapadt, létezésük megszűnt. Azonban a kifejezés, a semmiből való újraéledés, a lélegzetvételek újraindítása egy ekkora trauma után csak akadozva megy – az eredmény pedig lírai értelemben vett „fuldoklás”, azaz kifejezés nehézsége, a nyelvben való bizalom megrendültségéből kifolyólagos homályosság⁵ és hermetikusság. A költők és a költészet a homályban, egyfajta intellektuális robbanás utáni porviharban lélegeznek, próbálnak meg lélegezni, a vers pedig nem más, mint a nehézkes belézés utáni pillanatnyi kilégzés.

5 Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában külön fejezetet szentel a homályosságnak (obscuritas), mint a szerző költészetének egyik fő jellemzőjének. Szintén Ingeborg Bachmann fentebb említett előadására hivatkozik, és egyetérteni látszik azzal az állásponttal, hogy ha a második világháború utáni költészet valóban a borzalom és a szépség kettősére épül, akkor szükségképpen homályos, hiszen nem tudja egyértelműen, direkt módon megfogalmazni, amit üzeni akar, ezt nem is teheti, hiszen az eszköz, melyet használ, a nyelv, már egyáltalán nem stabil, nem megbízható. Épp ezért Paul Celan és a többi jelentős háború utáni költők versnyelve, pláne azon költők lírai világa, akik valamilyen módon kötődnek a holokauszthoz vagy más etnikai csoport ellen véghezvitt direkt népirtáshoz, szükségképpen homályos és többértelmű. Lásd: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*, 49-58.

Hogy lássuk, mennyire fontos motívuma Celan verseinek a lélegzés, a lélegzetvétel, megemlíthetjük, hogy a szerző 1967-ben, tehát nem sokkal a halála előtt megjelent hetedik, immár kései és érett lírájának egyik kulcspontját alkotó kötetének címe sem más, mint *Atemwende*, azaz *Lélegzetváltás*, tehát a kilégzés és a belégzés folyamata. A lélegzet motívumának még egy fontos, biblikus vonatkozása lehet Celan líráján belül, hogy mikor az evangélium Jézus megfeszítették, azaz elhagyta utolsó *lélegzete*, a világ elsötétedett. (Erre a bibliai elemre játszik rá Celan *Tenebrae* című verse, melyet a későbbiek folyamán még részletebben is elemezni kívánok.) Az utolsó lélegzet tehát nem más, mint a Megváltó halála⁶, a teljes sötétség eljövetele – ami után persze ott a megváltás lehetősége. Ily módon természetesen nem csupán a zsidó, de a keresztény hagyomány is bevonódik a celani költészetbe – kérdés persze, érdemes a kettőt egymástól elválasztva kezelni. Merész gondolat volna-e tehát a második világháború eseményeit úgy értelmezni, mint az utolsó lélegzet utáni elsötétedés időszakát? Európában, mind a valós, mind az eszmék és a művészet, a költészet világában végbement egy elsötétedés, egy fulladási folyamat, mely után a feladat nem kevesebb, mint újra lélegezni.

Paul Celan a *Lélegzetváltás* című kötet kapcsán maga is kiért a lélegzetvétel és a líra kapcsolatáról alkotott koncepciójára a Büchner-díj átvételekor tartott, *Meridián*⁷ címet viselő beszédében:

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

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

„A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetváltásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sikerül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló mélység és a medúzafej, a mélység és az automaták ugyanabban az irányban találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között, a medúzafej talán éppen itt zsugorodik össze, talán éppen itt romlanak el az automaták – ebben a vissza nem térő, rövid pillanatban. Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon megszabadult és elidegenedett énnel együtt – még valami más is szabaddá válik.”

Bacsó Béla⁸ is tárgyalja a *Meridián* című előadás kapcsán, hogy Celan a versalkotást minden bizonnyal úgy képzelte el, mint kilégzés és belégzés, kezdeti állapot és végállapot közötti köztes állapotot – amikor a levegő a tüdőben van, azaz bent, az alkotóban, az emberben, nem pedig kint a világban. A vers, a műalkotás akkor jön létre, mikor a kilégzés megtörténik, de legteljesebb formájában talán éppen a belégzés és kilégzés közötti köztes állapotban a metaforikus tüdőben létezik, amikor még nem lépett be tér és idő dimenziójába, a szövegtől független valóságba.

Jelen tanulmány keretei között természetesen nem lehetséges a lélegzet motívumának minden aspektusát megvizsgálni, csupán felszínesen bemutatva tárgyalni azt. Hans-Georg Gadamer⁹ például egész kommentárkötetet írt Paul Celan *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* címűversciklusához, melyben ugyan foglalkozik a lélegzet motívumával is, de jórészt az „én” és a „te” névmások referenciára, jelentésére hegyezi ki tanulmányát

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

8 BACSÓ Béla, i. m. 31.

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

Paul Celan lírájának egy másik kulcsmotívuma, a kéz természetesen sok mindennek lehet a szimbóluma. Lehet egyrészt nyilvánvalóan az alkotásé, hiszen Celan számára a költészet egyfajta kézműves mesterség, melyen keresztül a nyelvet írásban használja, a szöveget a költő a kezével, mint valami szimbolikus teremtőeszközzel alkotja meg. A kéz nem csupán eszköz, hanem olyan testrész, amely megkülönbözteti az embert az állattól, tehát egyben antropológiai szimbólum is¹⁰. Továbbá Derrida¹¹ elképzelése szerint, Heidegger kézről alkotott elgondolásával rokonítva, az ember a gondolkodást úgy sajátítja el, mint például az asztalos a kézműves mesterséget – a gondolkodás, és ezen belül az alkotás éppen olyan, mint a kézműves tevékenysége, intellektuális kézműves munka. A kéz ezáltal a teremtés, az új dolgok – gondolkodás általi – létrehozatalának metaforája. A kéz nem csupán megfogni, megragadni képes valamit¹², akár fizikálisan, akár átvitt értelemben gondolkodunk, hanem egyúttal megtartani, jelölni, rajzolni, irányt mutatni valakinek, valaminek.

Paul Celan költészetében a kéz motívumának jelentése tehát nem egysíkú, tradicionális, hanem a szerző életművén végigívelő, komplex metaforikaként nyeri el többszörösen összetett jelentését, mint az alkotás, a jelölés, az új dolgok teremtésének, az állati léttől való megkülönböztettségnek motívuma. Ebben a

10 Ugyancsak Bacso Béla elmélkedik kismonográfiájában a kéz jelentéséről és antropológiai jellegű jelentőségéről, többek között Derrida, Hölderlinre és Heideggerre hivatkozva. Bővebben lásd BACSO Béla, i. m. 21.

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

12 Celanról írott kismonográfiájában Bacso Béla a kéz motívumának lehetséges jelentéseinek poétikai, filozófiai-eszmetörténeti vizsgálata közben Heidegger kézről alkotott elképzelésére is felhívja a figyelmet. Bővebben lásd: Martin HEIDEGGER, *Was heisst Denken*, Max Niemeyer Verlag, 1984, 51.

kontextusban keresendő, mit is jelent például a kéz motívuma Celan egyik jól ismert, *Blume – Virág* című versében:

„Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam:
Blume”

„Kezek
voltunk,
kimeregettük a sötétet, megtaláltuk
a szót, a nyárnak kapaszkodót:
Virág.”¹³

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

További elemzésbe, fejtegetésekbe a kézmotívum kapcsán Celan költészetén belül a terjedelmi korlátok okán nem bocsátkozom, mindössze néhány példával igyekeztem illusztrálni a

13 Lator László fordítása. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, Budapest, Európa Kiadó, 1981, 38.

motívum jelentőségét és lehetséges jelentését, jelentéseit a szerző életművén belül. A kéz motívuma nemcsak a fent említett szövegen kívül Celan költészetében még számtalan helyen feltűnik. Fő jelentése egyrészt az alkotás, a teremtés, a kézművesség, a gondolkodás, az ember maga, de mivel az emberi kéz nemcsak teremteni, hanem pusztítani is képes, a költészetben természetesen akár ennek az ellenkezőjét is jelölheti.

Szív

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

DAS AUSGESCHACTETE HERZ, A KIHANTOLT SZÍV,
darin sie Gefühl installieren. melybe érzéseket vezetnek.

Grossheimat Fertigteile. Óriáshaza alkatrészek.

Milchscwester Tejnővér
Schaufel. lapát.¹⁴

Fenti rövid versében a költő kihantolt szívről beszél, amelybe az érzéseket úgy kell belevezetni (a német eredetiben „installie-

14 A verset a saját fordításomban közlöm. A vers eredetileg a *Fadensonnen – Fonálapok* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Fadensonnen*.

A jelen tanulmány szerzője általi magyar fordítás az alábbi kötetben jelent meg:

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

ren” – installálni, mint a mai világban már teljesen szokványosnak számító számítógépek és egyéb elektronikus berendezések esetében). Kiss Noémi Celan költészetéről és magyar recepciójáról szóló doktori disszertációjában amellet érvel, hogy Celan jelen versében a szív motívuma és az érzelem ehhez történő hozzárendelése, mintegy ráerőszakolása erősen ironikus¹⁵, csupán retorikai megfélemltetésekről van szó, de szívnek és érzellemnek ebben a lírában, ebben a korban már vajmi kevés köze lehet egymáshoz. A szív szó itt már nem hagyományos értelemben használt metafora, az értelem tradicionális dekódolását itt megakadályozza a kontextus, a szív és a belévezetett érzelmek paradoxona – tehát a szív itt semmiképpen sem az érzelmet, az emberi lelket, annak érzéseit szimbolizálja, sokkal inkább a kiüresedést, az elidegenedést, azt az egyfajta érzéketlenséget, mellyel a háború utáni szellemi-eszmei légkör szembesíti az embert és a művészt.

Ez az ironikusság annyiban félelmetes és kiábrándító, hogy már semmi sem jelentheti azt, amit korábban jelentett, olyan események mentek végbe az emberi történelemben és szellemtörténetben, amelyek megakadályozzák, hogy a szív ugyanazt jelentse, amit korábban – már erőszakkal kell belévezetni, ráinstallálni, beletáplálni az érzelmeket, mintha nem is az emberrel metonimikus kapcsolatban álló szimbólum, hanem gép volna. Ezt a képzetet erősíti, hogy Celan a fenti versben kihantolt szívről ír, tehát egy olyan szívről, mely egyszer már meghalt (lövést kapott?), és most, holtából kiásva kell újra feléleszteni, megtölteni érzelmekkel. Erre a halálra és elgépiesedésre utalnak a vers további részeiben az alkatrészek (németül *Fertigteile – készrészek, előregyártott elemek?*), illetve a „tejnővér”, a testvériséget megtestesítő alak és a lapát grammatikailag és szemantikailag

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

tisztázatlan kapcsolata. A szív tehát meghalt, újra kell éleszteni, de már ez is csak elgépiesítés, erőszakos újraindítás útján válik lehetségessé.

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

„Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz war wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.”

„Kerek csillag, meghúzod az arany hurkot.
Anyám szívét ólom tépte szét.

Tölgyfaajtó, helyedből ki emelt ki?
Jámbor anyám nem térhet vissza már.”¹⁶

A fent idézett versben a szív motívuma még sokkal egyszerűbb, könnyebben dekódolható kontextusban szerepel, mint Celan kései és jelentősebbnek tartott verseiben. Mindössze arról van szó, hogy a lírai beszélő / költő anyjának szívét ólom tépte szét – ez pedig valóban igazolható életrajzi adat, hogy Celan anyját a második világháború során német katonák lőtték le. A szív itt pusztán az élet, az emberség, az emberi létezését jelentő motívum, amit a háború, a történelem borzal-

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

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

mai, melyeket a velük metonimikus kapcsolatban álló ólom jelenít meg, széttépnek, meggyilkolnak, létezését megszüntetik. A korábban idézett vers kihantolt szíve akár lehet ugyanaz a szív, melyet a háború után, a példátlan eszmetörténeti válság keretei között kiásnak ugyan és megpróbálják újraéleszteni, de már semmiképpen sem lesz ugyanaz, életre kelteni csak erőszakkal, gépi módon lehetséges. A *Nyárfa – Espenbaum* és *A kihantolt szív – Das ausgeschachtete Herz* című versek szívmotívuma akár lehet ugyanaz a szív, de két végállapotban, a pusztítás előtt és után.

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

Köln, am Hof

Herzzeit, es stehn
die Geträumten für
die Mitternachtsziffer.

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

Ihr Dome.

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

Köln, Hof tér

Szívídő,
a megálmódottak
éjféltre állnak.

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

Ti dómok.

Ti szem-nem-látja dómok,
fül-nem-hallja folyók,
órák, mélyen mibennünk.¹⁷

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

Habár a fenti versről bizonyos ellenőrizhető filológiai adatok alapján tudható, hogy Celan költőtársnőjéhez és egy ideig szerelméhez, Ingeborg Bachmannhoz lett címezve, ezen életrajzi tények ismerete nélkül is lehetséges az interpretáció. Az idézett versben a *szívidő – Herzzeit* azt az asszociációt kelti, mintha a toronyóra kongása, az idő jelzése szívdobáshoz, szívveréshez lenne hasonló, avagy vele lenne azonos. Az idő nem más, mint szívdobogás, az emberi létezés pedig csak addig tartható fenn, amíg a szív, azaz az idő dobog. Celan fenti versének bonyolult metaforikája alapján akár a szív és a dómok közötti kapcsolat, azonosság is feltételezhető. A vers világában feltehetően jelenlévő toronyóra kongása és a később említett dómok talán azonosíthatóak a szívvel és az idővel egyaránt. A *szívidő* erős összetétele is sejtetheti, hogy szív és idő tulajdonképpen azonosak, az időt jelző órakongás, a dómok, a folyók, az órák és a szív maga voltaképpen azonosak – az emberi létezés nem más, mint *szívidő*, melyben a szív dobogása jelzi egyáltalán magát a létezést, és mintegy metrumként, órakongásként utal az idő múlására is. A megálmódottak *szívidőben* való éjféltre állása (éjféltre meredve való megállása?) ugyanakkor baljóslatú konnotációkat is kelthet – ha éjfélnél van a *szívidő*n belül, azt is jelentheti, hogy az emberi létezés maga áll éjféltre, tehát végéhez közelít, valami változás, valami borzalom lehet készüléfélnélben.

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

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

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

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

*Holdtükör meredélyfal. Lefelé.
(Lélegzetfoltos fény. Vér, fonalakban.
Felhős lélek, még egyszer formaközelenben:
Tízujjármny – összefonódva.)*”¹⁸

A *Hóágy* alapján véve szerelmes versnek tekinthető, bár – mint az Celan legtöbb versére általában véve igaz lehet – más interpretációi is érvényesek lehetnek. Itt és most nem kívánom a verset részletesen elemezni, csupán a szív motívumának vizsgálata szempontjából egy aspektusára kitérni: a *bozót a szívben* (*Hartwuchs im Herzen*) azért érdekes, mert ugyanennek a mondatnak az elején a költői beszélő azt mondja: „megyek”, a „bozót a szívben” motívum pedig ezután következik, mintha a szívben jelenlévő bozótost mintegy önmagával azonosítaná, nem pedig a saját szívében metaforikusan jelenlévő bozótról, kuszáságról beszélne. A vers további részében, mint ahogyan arra a mű kapcsán Celan-fordításkötetének utószavában Lator László¹⁹ is kitér, a menekülő lírai beszélő feltehetőleg megsebesül és lecsúszik egy sima, holdat visszatükröző sziklafalon. A versben minden bizonnyal egy disszonáns szerelem körvonalazódik (?), melyben a költői beszélő inkább menekül a szeretett nő elől, mintsem egyesülne vele, a szerelmesek egymást üldözik, egymást tépik, egymásban keltenek végzetes szorongást. Lator

18 A vers németül eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben jelent meg. Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüga*. 41.

19 Paul CELAN, *Halálfüga*, 126-127.

szerint eldönthetetlen, hogy a részlet végén az összefonódott „tízujjárnék” vajon a szerelmesek összefonódó kezét jelenti-e, vagy inkább egy ember, a költői beszélő kétségbeesésében imára kulcsolt kezét. A bozótos a szívben, amennyiben elfogadjuk a *Hóagy* szerelmes versként való értelmezését, minden bizonnyal az összekuszáltságot, az átláthatatlanságot, az érzelmek szövevényességét, áthatolhatatlanságát jelenti. A szívben burjánzó bozótos és a lírai beszélő szokatlan, egymásnak történő megfeleltetése (bár a fragmentált nyelvezet és a fordítás eredetihez képesti feltehető információ-vesztése miatt ez sem teljesen bizonyos) alapján feltételezhető, hogy ez esetben a szív motívuma metonimikus kapcsolatban van a lírai beszélővel, az emberrel. A szív tulajdonképp maga az ember, az érzelmek tere, hiszen érzelmek csak az emberen belül jöhetnek létre, a benne terjengő bozótos pedig nem más, mint a szerelem érzése, mely zavaros, áthatolhatatlan és ez esetben minden valószínűség szerint nem tisztázott, disszonáns.

Szó

Paul Celan költészetében a szó²⁰, mint a nyelv, a költészet jelentéshordozó alapegysége is, a fent említett motívumokhoz hasonlóan, a költői életmű értelmezésében valószínűleg megkerülhetetlen kulcsszerepet játszik.

Gyakran felvetődő kérdés Celan és Oszip Mandelstam költészetszemléletének hasonlósága. Mandelstam²¹, az orosz születésű zsidó költő még jóval Celan irodalmi pályakezdése előtt, az 1920-as években írt esszéket a szó természetrajzáról, melyekben megjelent a *palackposta* képe, Paul Celanról pedig köztudomású, hogy költészetét intellektuális értelemben vett *palackpostá*-nak szánta az olvasó felé, azaz a vers tartalma, a szavak üzenete,

20 BACSÓ Béla, i. m. 33-48.

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

ha egyáltalán képesek még tartalmat, üzenetet hordozni, remélhetőleg célba érnek valakihez, de azzal a lehetőséggel is számolni kell, hogy erre nem kerül sor, hiszen minden, így a szavak jelentésközvetítő ereje is bizonytalan. Bacsó Béla²² véleménye szerint mikor *A szó természetrajzáról*²³ című írásában Mandelstam szembefordul a csupán asszociatív költészettel és leszámol a szimbolista tradícióval, akkor a XX. század nagy költészeti fordulatát előlegezi meg, amely például T. S. Eliot, Paul Valéry és Gottfried Benn költészetében figyelhető meg. E tradíció Celan lírájával is rokonítható, a költői szó pedig ily módon németül *dingfest* – *dolognak ellenálló* jelleggel bír, magát a világon kívül, vagy inkább afölé helyezi magát. Olyan létező, mely állandó jelentéstöbbletet hordoz, önmagánál mindig többet rejt magában, ily módon pedig megőrzi a dologi valóságtól valami függetlent az emlékezet számára.

Bacsó kismonográfiája különböző gondolati tradíciók felől igyekszik megragadni a szó funkcióját és jelentőségét Paul Celan költészetében – Heidegger „a szó hatalomvesztésé”-ről beszél, ebben a kontextusban pedig a szót, különösképpen a költői szót a világ dolgainak ellenállóvá, időtállóvá kell tenni.²⁴ A szavak funkcióját a kabbalisztikus tradíció felől megvizsgálva Rosenzweig²⁵ állítása alapján a szavak az egész mondat elemeiként jelennek meg, azonban egyes esetekben nem léteznek az állandóságuk, hanem új jelentést nyernek, megújulásra képesek, ez pedig talán még állandóbbá teszi őket, mintha egyetlen stabil jelentéssel, referenciával bírnának. Ha elvonatkoztatunk a kabbalizmustól és egyéb zsidó vagy más kulturális és vallási tradícióktól, a szó celani fogalma valami olyan egyetemes jelleggel bír, ami nagyban túlmutat bármelyik emberi nyelven és kultúrán.

22 BACSÓ Béla, i. m. 34-35.

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

24 BACSÓ Béla: i. m. 36.

25 FRANZ ROSENZWEIG, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993, 208.

A szó költészetben betöltött funkcióját vizsgálva Gerschom Scholem²⁶ jut el egészen az összavak fogalmához – Isten szavaihoz, amelyek kimondása által a világ dolgai teremődnek, létrejönnek. Erre a Bibliában is több helyen találunk utalásokat, mikor Isten a szó által mintegy önmaga létezését deklarálja, ezáltal pedig *teremt* is. Ezzel összeegyeztethetőnek tűnik Scholem elgondolása, mely szerint a költő olyan ember, aki még rendelkezik azzal a képességgel, hogy a korunkra istentelenné vált nyelvben újra hallhatóvá tegye az Isten általi teremtés alapszavait, összavait.

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

Persze másfajta megközelítések is lehetségesek – a kimondott, kinyilatkoztatott szó ellenében Derrida²⁷ inkább az írott szónak tulajdonít jelentőséget, ezáltal próbálja meg Celan költészetét érthetőbbé tenni. Foglalkozik továbbá a versek keltezettségével, a művek dátumokhoz való kötődésével. Derrida koncepciója alapján a dátum olyan egyszeri jel, mely a verset megismételhetetlenné teszi, ezáltal pedig nem hagyja, hogy az feledésbe vesszen, feloldódjon a nyelvben. Ez az elképzelés per-

26 Gerschom SCHOLEM, *Isten neve és a Kabbala nyelvelmélete*, in uő, *A Kabbala helye az európai szellem-történetben. Válogatott írások II.* k., ford. BENDL Júlia, Budapest Atlantisz Kiadó 1995.

27 Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986, 46.

sze nyilvánvalóan összeegyeztethető azon gondolattal, mely szerint a szavak valami egyetemes, örök tartalmat hordoznak, a költői nyelv pedig nem csupán az emberi világot reprezentálja, hanem megteremti saját, azon túl való világát.

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

Figyelemre méltó lehet persze az is, hogy példának okáért Bacsó²⁸ a hermeneutikai gondolkodásmód felől is megközelíti Celan líráját, azon belül pedig a szó lehetséges funkcióját. Gerschom Scholem elképzeléséhez hasonlóan a szó Gadamer-nél is nagy jelentőséget kap. Gadamer²⁹ állítása szerint mind a dekonstrukció, mind pedig a hermeneutika irányzatza kívül helyezi magát a transzcendensen, a metafizikain. Celanról írott könyvében Gadamer is megkülönbözteti egymástól a kijelentést és annak kibontását, azaz a folyamatra helyezi a hangsúly, melyen keresztül a szó jelentést hordoz, a kijelentés tartalma érthetővé válik. A mű, az irodalmi mű értelme nem más, mint a *jelenléte*, és tulajdonképp önmagának ad értelmet, önmagát bontja ki, magyarázza meg. Kommentárjában Gadamer elemzi a költő *Wortaufschüttung* – *Szófelhalmozódás* kezdetű versét, s maga is arra a következtetésre jut, hogy a szó motívuma kulcsszeretpet játszik Celan költészetében és nyelvszemléletében. Okfejtése nyomán Celan lírájában el-

28 BACSÓ Béla, i. m. 44.

29 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.

Komor ég alatt a szép

Paul Celan kései költészetének redukált esztétikája

ülöníthető a *külső szó*, az emberi világ szava, nyelve, illetve a *belső szó*, mely transzcendens létező, kifejezésforma, lényegében akár a zsidó-keresztény hagyomány értelmében tekinthető Istentől valónak. A *belső szó* segíthet a nyelvben újra felfedezni, újra megtalálni az elveszettnek hitt transzcendens tartalmakat, a *külső szó* ellenében örökérvényű, időtálló, nem pusztán a külső világra, de valami önmagán és azon túlira képes utalni.

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

Celan-könyvében a költő lírájának alapegységeként kezeli a szót Bartók Imre³⁰ is, aki szerint a szó önmagára utal, önmagát testesíti meg egy olyan költészetben, amely megtisztította magát a metaforáktól. A szó Celan költészetében nem más, mint maga az élet, a létezés, egy önálló, világon túli világ, túl a hallgatáson, az elmondhatatlanon.

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

Jelen tanulmányban a szépség aktualitásával, annak lehetséges megjelenési formáival kívánok foglalkozni Paul Celan, a XX. század emblematisz költőjének költészetén belül, a szerző három viszonylag ismert kései versének elemzésén keresztül, rávilágítva Celan szépségről és művészetről alkotott eszményének néhány lehetséges aspektusára.

Ahhoz, hogy megértsük, mit is jelenthet Paul Celan líráján belül a *szépség*, úgy vélem, szinte elengedhetetlen, hogy bizonyos előismeretekkel bírjunk a szerző életrajzát, történelmi helyzetét, nyelv- és líraszemléletét illetően.

A Celan-szakirodalom jelentős része a szerzőt a Holokauszt költőjeként tartja számon. A német anyanyelvű, csernovici születésű (Bukovina), zsidó származású, és valamiként zsidó identitással is bíró, egyébként számos nyelvet ismerő költő minden bizonnyal az európai kultúra számos szegmensét magáénak érezhette, ugyanakkor egyes aspektusokhoz, mint például saját zsidóságához is, meglehetősen ellentmondásosan viszonyult. Költői nyelve részint a Holokauszt, mint történelmi és emberi tragédia, illetve az azt követő eszmetörténeti vákuum hatására kései fázisában a hallgatás felé tendált, azaz Celan kései versei hermetikus, magukba zárkózó, a valóságra nem, vagy csupán részint referáló, nehezen dekódolható szövegek. Jelen lehet-e hát egy ennyire tömör, komor ég alatt íródott, az idő és a tér dimenziójából magát szinte kizáró, és önnön terét és idejét megteremtő lírában a *szépség* mint cél, de akár csak téma vagy motívum? Érdemes-e a egyáltalán egy ilyen első pillantásra mindenképp borús, saját szövegi valóságába zárkózó költészetet az esztétika, a szépség aspektusa felől megközelíteni?

Úgy vélem, a szépség és annak keresése, a művészi szépség megalkotására, vagy inkább újraalkotására való törekvés nem csupán elvétve, áttételesen jelenik meg Paul Celan költészetében, mint azt első ránézésre, a (főként kései) Celan-szövegek

30 BARTÓK Imre, *A sérült élet poétikája*, 29.

kapcsán feltételezhetnénk. Celan lírája korántsem biztos, hogy annyira letisztult, steril, „esztétikamentes”, mint az felszínes olvasásra tűnhet, sőt, nem is annyira szélsőségesen elméleti, filozofikus, semmint esztétikus költészet, ahogyan azt egyik jelentős magyar fordítója, Lator László¹ is burkoltan megjegyzi egyik, a hazai Celan-filológia történetének még viszonylag korai szakaszában írott tanulmányában. Pusztán inkább arról lehet szó, hogy Paul Celan egy olyan történelmi, eszmei és emberi kontextusban alkotott, volt kénytelen alkotni, amelyben, mint sok minden, például a nyelv kifejezőképességébe vetett hit, a szépség fogalma is többé-kevésbé átértékelődni látszott, azaz konkrétan a második világháború és a Holokauszt után már semmiképpen sem teljesen ugyanaz számított esztétikai / művészi értelemben véve szépnek, mint ahogyan azt a korábbi európai tradíciók definiálták – persze kétségtelenül sok közös vonás megfigyelhető a régi és új idők szépségeszménye között.

Ahogyan azt Bacsó Béla² Ingeborg Bachmann³ egy, a második világháború utáni európai költészetéről szóló előadására hivatkozva megjegyzi, Celan lírája *Grauen* és *Schönheit*, a borzalom és szépség fogalmi közötti térben helyezhető el. E kettő értelmezhető két szélsőséggént, azonban létezhet egy olyan olvasat is, mely szerint a borzalom kiváló alkalmat ad a szépség fogalmának újradefiniálására. A háború és a Holokauszt, mint a történelem, illetve azon belül egyéni emberi sorsok által megtestesített borzalmak, adott esetben akár alkalmat adtak a művészet, ezzel együtt pedig az esztétikai értelemben vett szépség létjogosultságának megkérdőjelezésére is. Ingeborg Bachmann és Bacsó Béla véleménye szerint ugyanakkor a művészet megkérdőjeleződése egyáltalán nem feltételezi annak végleges megszűnését, elsikkadását. A kategóriák átértékelődése egyáltalán

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

2 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 6-7.

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

nem vonja magával azt, hogy bármi is megszűnne létezni, pusztán ami egészen addig létezett, egy bizonyos traumatikus helyzet után más formában, redukáltan vagy rejtetten létezik tovább.

Mint a második világháború után alkotó európai költők jelentős része, Paul Celan ebben a határhelyzetben⁴, egy történelmi, és egyszerre személyes trauma után kezdte meg és tetőzte be költői működését. Miként azt Lator László⁵ írja, viszonylag korai verseiben Celan még sok költői képpel és motívummal vette körül versei magvát, azonban ahogyan élete és munkássága haladt előre, egészen tragikus, 1970-es öngyilkosságáig a verseiből egyre inkább eltűntek a felesleges elemek, kései versei körülbelül 1960-tól számítva egyre rövidebb, hermetikussabb, sejtelmesebb és nehezebben értelmezhető szövegek. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy mentesek lennének mindenféle szépségeszménytől, szépségre való törekvéstől.

A szépség aktualizálását Paul Celan költészetében három, viszonylag késői versén keresztül igyekszem megvizsgálni, mivel meggyőződésem, hogy ezen érett költemények a lehetséges látszat ellenére hívebben, autentikusabban tükrözik a költő művészetszemléletét és szépségeszményét, mint korai, érett lírájához képest kiforratlan, habár helyenként jóval esztétizálóbb szövegei. Babits⁶ szavaival élve hiszem, hogy *ami valóban szép, az nehéz*, mégpedig abban az értelemben, hogy mély, elsőre nem feltétlenül dekódolható tartalmat hordoz, megértéséhez pedig különös érzékenység, odafigyelés, továbbgondolás szükséges. Hiszem ezt főleg Paul Celan és nemzedéke, a Holokauszt után

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

5 LATOR László, *Utószó*, in Paul Celan, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128.

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

radikálisan más hangnemben megnyilvánuló európai költészet képviselőinek esetében, még akkor is, ha ezen költők, közöttük a vizsgált szerző is diskurzust, dialógust folytat elődeivel, egészen a romantikáig vagy még későbbiekig visszamenőleg, mint arról a tanulmány során később még nagyobb részletességgel is szó lesz.

Az esztétikai értelemben szép mű, melynek fogalma ráadásul egy háború és egy népirtás után szükségszerűen átértékelődik mind az individuális, mind pedig a kollektív tudat szintjén, mindig túlmutat önmagán, mindig valami sokkal többet hordoz annál, mint ami. A költészet valami olyasmi felé kell, legalábbis kellene, hogy tendáljon, még komor ég alatt is, ami megnyugvást, feloldódást hordoz magában, egy intellektuális-spirituális értelemben vett pusztulás utáni újrakezdés lehetőségét. Nem fogalmazhat azonban egyértelműen ott és akkor, ahol és amikor minden felborulni, megrendülni, a visszájára fordulni látszik, és ahol az emberi nyelv már nem képes a korábbi tradicionális értelemben széprek tartott retorikai eszközökkel, szóképekkel, alakzatokkal, metaforákkal megfelelni egy definíciónak, mely ha meg nem is szűnik meg, de gyökeresen megváltozik, mintegy önmagát változtatva meg. A szépség teljesen más formában aktualizálódik és tör elő újra a művészeti-eszmei nihiltól, amelybe egy olyan történelmi-eszmetörténeti folyamat juttatta, mely megkísérelte még elpusztítani, per definitionem a létező fogalmak közül kitörölni is. Úgy vélem, Celan költészete bizonyos szempontból védekezés is, védekezés a Holokauszt és a második világháború emberekkel, eszméikkel, értékekkel, művészetekkel szembeni támadása ellen, e védekezés keretében pedig a költő a művészi nyelvhasználat adta lehetőségekkel élve igyekszik újratemetni azt, ami majdnem vagy részben megsemmisült, megsérült. Ez a valami pedig a költészet, a művészet, a művészi vagy esztétikai értelemben vett szépség – talán felszínes és pontatlan a megközelítés, de nem kezelhetjük-e ezeket a fogalmakat legalább közel szinonimként, vagy mindenesetre szemantikailag meglehetősen sok közös elemet tartalmazóként? Involválja-e a művészet fogalma a művészi / esztétikai szép fogalmát, vagy lé-

tezik olyan művészet, mely nem törekszik a szépségre, csak valamiféle absztrakt tisztaságra, de nem szépség-e már automatikusan ez is? Erre a kérdésre talán nem létezik egyértelmű válasz, azonban meglehetősen valószínű, hogy Celan három, elemzésre kiválasztott, részint talán művészetfilozófiai / líraelméleti interpretációt is megengedő verse egyértelmű bizonyíték arra, hogy a szerző kései, hermetikusan és obszúrusan aposztrofált lírájában is törekedett a szépség elérésére, nem pedig úgy tisztította meg érett költészetét minden felesleges elemtől, hogy a meghatározható esztétikai minőségek is teljességgel kikapjanak belőle.

Az első vers, melyet elemezni kívánok, a szerző egyik ismert, sokat idézett verse, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű költemény, mely 1967-ben, az *Atemwende* – *Lélegzetváltás* című kötetben jelent meg, mindössze három évvel a költő tragikus halála előtt. A költeményt úgy gondolom, talán Lator László⁷ viszonylag pontos fordításában érdemes idéznem:

FADENSONNEN

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

FONÁLNAPOK

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

A verset elsősorban művészetelméleti / líraelméleti költeményként szokás olvasni, már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik magyar monográfusa, Kiss Noémi⁹ felveti annak lehetőségét, hogy a szöveget talán érdemes az ironia szemszögéből megközelíteni – ezen olvasat szerint a *Fadensonnen* utolsó

7 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfűga*, 77.

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

9 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 175-176.

két sora, mely szerint léteznek dalok *az emberen túl is*, afféle ironikus túlzás, mely alatt inkább önmaga ellenkezőjét kell érteni, azaz: hogyan is létezhetne bármi az emberen túl? Ez csupán vízió, játék a szavakkal, de a szavak önmagukban semmit nem érnek, mint ahogyan többé a világ, az ember sem.

A költemény kiindulópontja egy olyan költői kép, melyben egy *szürkésfekete pusztaság* (hamuvá égett táj?) felett *fonálnapok* gyülekeznek. A német *Fadensonnen*, mely Paul Celan összetett neologizmusa, nehezen értelmezhető, enigmatikus jelentést hordoz, azonban minden bizonnyal arról lehet szó, hogy a táj feletti komor égbolton gyülekező felhőkön fonálszerűen tűnnek át a napsugarak, keresztültörve a pusztulás (talán konkrétan: a Holokauszt?) utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek *pusztaországára*, a két versnek pedig közös pontja, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily módon megelőlegezi Celan hasonló tematikájú költeményét – Celan verse tehát, ha mondhatjuk így, dialógust folytat többek között T. S. Eliottal is.

A *famagas gondolat* ismételen csak nehezen értelmezhető szókapcsolat, a fa és annak magassága azonban lehet a növekedés, az élet, az újrakezdés szimbóluma – famagas gondolat sarjad a pusztítás után szürkésfekete pusztaságon, mely felett a napfény is feltűnik, azaz valami újraéled, újraalakul. A *gondolat* motívuma mentális tevékenységre, emberi vagy isteni jelenlétre utal, hiszen gondolat, gondolkodás nem létezhet a gondolkodó, a gondolkodás által pedig teremteni képes elme nélkül. A gondolat ráadásul *fényhangot* (*Lichtton*, mely a németben egyébként a filmgyártásban használatos szakkifejezés is, tehát nem csupán Celan költői neologizmusa) fog, e hang pedig, mely fényt is magában foglal, mindenképpen földöntúli, transzcendens motívum, olyan hang, mely valami felettes értéket, az emberi világon túli erőt hordoz. A pusztaságban, a vers metaforikus terében olyan motívumok, jelenségek kerülnek előtérbe, melyek akár arra is utalhatnak, hogy az elpusztítani megkísérelt szépség újra feltűnik, újra megteremtődik a vers világán belül – s amennyi-

ben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, úgy talán a versen kívüli valóságban is. Vajon esztétikai értelemben véve szép látvány lehetne-e a versben vázolt költői látomás? Egy háború és / vagy népirtás után (amennyiben megint csak Celan személyes tapasztalataira gondolunk) a szépség és a művészet szinte eltűnt a létezésből, a világ szürkésfekete pusztasággá változott. Az emberi alkotóerő azonban ekkor sem ismer határokat – az égbolton fonálnapok gyülekeznek, a komor ég alatt pedig famagas gondolat fakad és kap fényhangba – e lírai jelenségek egytől egyig utalhatnak arra, hogy a művészet, a művészi szépség újjáéled, aktualizálódik, újradefiniálódva megjelenik.

A vers zárósorai szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Ezen állítás azonban véleményem szerint, habár értelmezhető ironikusan, Kiss Noémi megközelítése alapján, sokkal inkább komolyan veendő, mint egy művészi, költői koncepció része. Érthetünk alatta persze sok mindent, mint ahogyan az Celan kései, hermetikus költészetében általános jelenségnek mondható. A *van még dalolnivaló* egyértelmű – a helyzet, a pusztítás, a pusztaság létezése ellenére léteznek még *dallamok*, azaz mondanivaló, eldalolni való (a német eredetiben *Lieder zu singen – élénklendő dalok*), a művészet, a költészet, és ezzel együtt a szépség nem halt meg, továbbra is létezik, még ha más formában, más elvek szerint is, de tovább él. Ami azonban *jenseits der Menschen – az emberen túl* van, az lehetséges, hogy már az ember eltűnése után, egy ember nélküli világban (a szürkésfekete pusztaságban?) létezik, ám a vers azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy ami *jenseits der Menschen* létezik, az az ember által nem érzékelhető tartományban, mint transzcendens, metafizikai entitás van jelen, s létezése nem feltételezi az emberiség létezésének megszűnését, az ember világból való eltűnését. A két értelmezés között meglehetősen nagy szakadék tátong, hiszen nem mindegy, hogy valami az emberiség pusztulása után, vagy az ember által nem érzékelhető, metafizikai világban létezik. Hogy melyik olvasat a helyes, azt aligha lehet egyértelműen meghatározni – a szépségre gondolva azonban feltételezhetjük, hogy amennyiben Celan ezen költeménye az esztétikumot,

a művészi szépet szándékozik aktualizálni, újradefiniálni, akkor inkább a metafizikai értelemben *jenseits der Menschen* lévő dalokra kellene gondolni. E költői, művészi kijelentés pedig, mely szerint igenis, mindannak ellenére, ami a világban történt és történik, van még dalolnivaló az emberen túl is, implikálja azt is, hogy a művészet és általa az esztétikum nem szűnt meg, nem szűnhetett meg létezni – a művész célja pedig nem kevesebb, mint elénekelni az emberen túli dalokat, kialakítani egy olyan művészetet, mely akár a korábbi, eszmei-szellemi pusztítás előtti művészi szépet is meghaladhatja.

Paul Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása¹⁰, másrészt ugyanakkor egy új, a korábnál mélyebb tartalmak kifejezésére képes költői nyelv kialakítása. Nem lehetséges-e ezen gondolat mentén haladva feltételezni, hogy egy új nyelv, egy új reprezentációs rendszer kialakításának igénye magával vonja egy újfajta művészet, újfajta esztétikum kialakításának igényét is? Értelmezhető-e egy líraelméleti / művészetelméleti tematikájú vers az esztétikum keresésének szemszögéből?

Úgy vélem, a *Fadensonnen* kezdetű költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált, aktualizált szépség fogalmával. A költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen túli, látzólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

*

A következőkben Celan egy másik, *Im Schlangenwagen – Kígyózó vagonban* kezdetű versét kívánom elemezni, melyről úgy gondolom, szintén fellelhető benne a művészi szépség keresésének és aktualizálásának szándéka. A vers szintén az 1967-es,

10 Lásd többek között: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma*. in *uő, Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-nst.hu/lit/holoc.htm>

Atemwende című kötetben került publikálásra, tehát periodizáció szempontjából szorososan Celan ugyanazon kései alkotói korszakához tartozik, mint a *Fadensonnen* kezdetű szöveg.¹¹ A szöveget Hajnal Gábor¹² fordításában idézem, szem előtt tartva, hogy a véleményem szerint egyébként magas színvonalú fordítás interpretatív módon kisebb-nagyobb eltéréseket mutat az eredetihez képest.

IM SCHLANGENWAGEN, an <i>der weissen Zypresse vorbei,</i> <i>durch die Flut</i> <i>fuhren sie dich.</i>	KÍGYÓFOGATBAN / KÍGYÓZÓ VAGONBAN, <i>a fehér ciprus mellett (elhaladva),</i> <i>árvízen</i> <i>vittek át.</i>
---	---

<i>Doch in dir, von</i> <i>Geburt,</i> <i>schäumte die andere Quelle,</i> <i>am schwarzen</i> <i>Strahl Gedächtnis</i> <i>klommst du zutag.</i>	<i>Am benned</i> <i>születésed óta</i> <i>a másik forrás habzott,</i> <i>az emlékezet</i> <i>fekete (fény)sugarán</i> <i>kapaszkodtál a nap felé.¹³</i>
--	---

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű költemény valószínűleg a Holokauszt borzalmas tapasztalatának megörökítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző fordítások, például Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának

11 Itt a pontosság kedvéért megjegyezném, hogy a *Fadensonnen* és az *Im Schlangenwagen* kezdetű versek már korábban, 1965-ben is publikálásra kerültek egyazon önálló kötetben, korlátozott példányszámban, Celan feleségének illusztrációi kíséretében megjelent rövid versciklus, az *Atemkristall – Lélegzetkristály* darabjaiként.

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

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

eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmait? Ahogyan példának okáért Bartók Imre¹⁴ is fogalmaz, a *Wagen* – *vagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyancsak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítossszal és az *katabázis*, az (alvilágba való) alászállás motívumával.

Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a *másik forrás* pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők világába. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet.¹⁵ Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a XX. századi modern, majdnem posztmodern művész dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével.

14 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 160-162.

15 Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom megtapasztalásáról van szó általa, hiszen Bacsó Béla elgondolását követve a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott csobog a művész lelkében a *másik forrás*, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet sugárán* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a *napfényre kúszik*. A napfényre való felkúszás költői képe párhuzamba állítható a fentebb elemzett *Fadensonnen* kezdetű versszöveggel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A katabázist, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Véleményem szerint tartható megközelítési szempont Paul Celan elemzett versei kapcsán, hogy a költemények aktualizálni kívánják a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* kezdetű verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a Holokauszt által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely

erőt ad a fény felé kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez. És mi más lehetne a költészet, a művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, és a borzalmakat túlélve új szépségfogalom, új értékek megteremtésének kísérlete?

*

A költői alászállás motívumának elemzése után a következőkben egy harmadik, utolsó szemszögből kívánom megközelíteni a szépség aktualizálásának lehetőségeit Paul Celan kései költészetén belül – ez pedig nem más, mint szépség és igazság a gondolkodókat már az antikvitástól kezdve izgató viszonya, viszonylagossága. E kérdéskör megvizsgálására tartom alkalmaznak Celan *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című kései versét, mely megközelítem szerint igazság és művészet, igazság és szépség kapcsolatának nézőpontjából kiválóan értelmezhető. A verset úgy vélem, ugyancsak Lator László¹⁶ viszonylag pontos, az eredeti német szöveg jelentését és hangulatát is híven tolmácsoló fordításában érdemes idézni:

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

MEGZENDÜL AZ ÉG:
*az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.*¹⁷

A fenti, ugyancsak mindössze hat sorból álló rövid vers szintén az *Atemwende* kötetben jelent meg, melyről úgy gondolom, a tárgyalt téma kapcsán kiemelkedő költői teljesítmény a szerző életművében belül.

16 Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüge*, 87.

17 A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került kiadásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

Kiss Noémi¹⁸ Celan-monográfiájában felveti a vers interpretációja kapcsán Nietzsche¹⁹ metaforaelméletének bevonását, mely szerint az emberek számára a tények csupán homályos metaforák képében válnak elérhetővé, így pedig szinte minden jelentéstartalom hozzáférhetetlen. A nyelvet, bár az ember hozza létre, ám uralkodni már nem képes felette – a nyelv önálló életre kel, önálló rendszert alkot, melyben a jelentések instabil, folyamatosan változó struktúrát képeznek. E felfogás természetesen megelőlegezi a XX. század nyelvi fordulatát, illetve a posztmodern filozófiai-irodalomtudományi irányzatok, főként a dekonstrukció nyelv- és jelentésfelfogását. Mint azt már korábban említettük, Celan valószínűleg maga sem hitt teljes mértékben a nyelv közvetítőkétségében, költőként azonban mindenképp megvolt benne az igény egy új költői nyelv, egy új reprezentációs rendszer létrehozatalára, mely kései verseiben, szokatlan metaforikus szóösszetételei²⁰, jelentéstömörítései, művei szemantikai telítettsége révén minden bizonnyal sikerült is neki.

Nyilvánvalóan nem válaszolható meg egyértelműen az a kérdés sem, vajon a fenti vers ironikusan vagy komolyan, szó szerint értelmezendő-e – bizonyára mindkét interpretáció megállja a helyét bizonyos értelmezői nézőpontból és kontextusból kiindulva. Ha azonban feltesszük, hogy a fenti Celan-vers nem az irónia hangján szólal meg, hanem a költői beszélő tényleg olyan kijelentést tesz, mely szerint a metaforák kavargó fergetegbe, mely minden bizonnyal maga az emberi, és talán egyben a művészi nyelv, valamiféle *igazság* száll alá mennydörgések közepette, akkor talán hihetővé válik az is, hogy ez az igazság,

18 Kiss Noémi, i. m., 175-176.

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

20 Habár a Celan-filológiai kapcsán szokás arról beszélni, hogy Celan kései verseiből kikoptak a metaforák, egyik hazai elemzője, Danyi Magdolna szokatlan szóösszetételeit mégis metaforaként kezeli. Lásd: DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

mint egyfajta művészi igazság / igaz művészet / abszolút művészet egyben *szép* is, tehát a szépség ezáltal még a pusztítás után is aktualizálódik, újrateemtődik és újradefiniálódik, mintegy megváltásként, bizonyosságként száll alá egy bizonytalan, metaforákkal, instabil jelentésekkel teli világba. Itt juthat eszünkbe John Keats klasszikus verse²¹ és a romantika szépségeszménye, művészetfelfogása is, mely természetesen nagyban támaszkodik az antik esztétika elképzeléseire – ami *igaz*, az egyben *szép* is, és ami *szép*, az nyilván igazságértékkel is bír. Igazság és szépség szinte szinonim fogalmak, de mindenképpen kölcsönösen feltételezik egymást, egymás nélkül szinte érvénytelenek. Amennyiben pedig az *Ein Dröhnen* kezdetű vers értelmezésébe ez az elképzelés belefér, úgy Celan, ez a későmodern / kvázi-posztmodern költő lírájában dialógust folytat a romantika alkotóival is, többek között, hogy csak egy ismertebb szerzőt említsünk, Keats-szel, de a romantikán keresztül áttételesen az antikvitással és annak szépségfelfogásával is. Megemlíthetjük persze ezzel kapcsolatban még S. T. Coleridge művészetfelfogását is, aki szerint a művészi szépség – Platón filozófiájából kiindulva – igazságértékkel kell, hogy bírjon, ellenkező esetben a szavak teremtő ereje veszélyessé válhat, akár a társadalomra, a többi emberre nézve is, a művész / költő pedig ily módon lázító eszmék, veszélyes extázis terjesztője lehet.²² Talán Celan számára is éppen ezért fontos, hogy a vers, a költészet, a művészi szép igazságot

21 John Keats: *Óda egy görög vázához – Ode on a Grecian Urn*. A költemény közismert zárószorai:

”Beauty is truth, truth beauty, –that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”

„Igaz szépség s szép igazság! – sohse
Áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!”

Tóth Árpád fordítását többek között lásd: John KEATS, *John Keats versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975, 296-298.

22 Ezen Platónból eredeztetett költő-kép, a költő veszélyessé válása kapcsán idézhetjük a Kubla Kán c. klasszikus Coleridge-vers zárószorait:

is tartalmazzon – igazságot akkor, mikor minden érték eltűnni, vagy legalábbis relativizálódni látszik. Habár Celan lírája dialógust folytat a romantikával, mint arra bizonyíték lehet többek között az is, hogy életművében számos helyen találhatóak Hölderlintől és egyéb német szerzőktől átvett idézetek, a háború és a Holokauszt után Európára köszöntő eszmei légkör merőben más, mint a romantika korszelleme volt. A művészet, a költészet egyrészt már nem akar didaktikusan tanítani – másrészt semmi helye későmodern / pre-posztmodern Európában a zsenikultusznak, a társadalomra szavai által esetleg veszélyessé váló költőnek sem – ebben az értelemben viszont Celan és Coleridge vélt művészi elképzelései merőben hasonlóak. Egy olyan korban, ahol minden, még a művészet is újradefiniálni kénytelen önmagát, szükség van arra, hogy a művész, a költő keresse a lehetséges igazságot és szépséget – ezek pedig egymást kölcsönösen feltételezik, tehát a metaforafergetegbe leszálló *igazság* talán egyben *szépség* is, *igazság* alatt pedig nem feltétlenül verbalizált igazságot kell érteni, hiszen mint minden, a nyelv is elveszítette azt, amire korábban még képes volt – hogy igaz állításokat, stabil jelentéseket kommunikáljon. Másfajta igazságra, másfajta *nyelvre* van szükség, a szépség nyelve pedig talán a borzalmak

„And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.”

„s „Vigyázzatok!” kiáltana,
„Szeme villám! haja libeg!
Hármas kört reá elébb,
s csukja szemünk szent borzalom,
mert mézen élt, mézharmaton,
s itta a Menyország tejét!”

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

után, azokkal szembenézve képes valami olyan megalkotására, mely menekülési útvonal lehet a történelem / az emberi élet szélsőségei, szörnyűségei elől.

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű szöveg elemzéséből kiindulva persze mindig ott csobog az emberben / alkotóban Mne-moszümé, az emlékezet forrása – a múlt borzalmi tehát nem feledhetők, nem törölhetők el. Ám ha a művészet elég erős, hogy szembenézzon velük és felvegye ellenük a harcot, az aktualizálódó, önmagát újradefiniáló szépség képes lehet mentsvárat nyújtani és egyfajta kárpótlást kínálni mindarra, ami korábban történt. Bacsó Béla Celan-könyvének értelmezése kapcsán Németh Marcell is egyetért abban, hogy Ingeborg Bachmann vélekedése alapján a *Grauen* és *Schönheit*, azaz az iszonyat / borzalom és a szépség meglehetősen nehezen meghatározható viszonyai valóban áthatják Paul Celan költészetét.²³ Paul Celan lírája tehát talán valóban az iszonyatban gyökerezik, de attól elfordulva, vagy sokkal inkább azzal szembefordulva a szépség, a költészet, a művészi szép megalkotására, újraalkotására és újradefiniálására teszi fel saját létezését.

Leonard Olschner²⁴, a költő egyik német értelmezője jegyzi meg Paul Celan és Rilke Shakespeare-fordítása²⁵ és olvasatai

23 NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveihez*, Jelenkor, 1999/09.

24 LEONARD OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007. 138.

25 Shakespeare 105. szonettjének Celan általi német fordításáról van szó, amelyről többek között Peter Szondi írt hosszabb lélegzetű tanulmányt. Celan tehát e fordításon keresztül dialógust folytatott a régebbi korok szerzői közül többek között Shakespeare-rel is, Shakespeare reneszánsz szépségeszménye pedig adott esetben hatással lehetett Paul Celan költői koncepciójára még akkor is, ha első olvasatra Celan Holokauszt utáni, merőben huszadik századi lírája hermetikussága révén első olvasásra elrejtteni látszik a költő szépségre való törekvését. Peter Szondi tanulmányát Celan Shakespeare-fordításáról lásd: PETER SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

kapcsán, hogy a szépség eszménye, a költői szó, mint a szépség hordozója Celan lírájának is egyik meghatározó eleme lehet, akár csak Shakespeare, a szerző által németre ültetett költő költészetének. A szépség eszménye egyfajta abszolút és időtlen létező, amelyre a költői szónak, mint művészi alkotásnak, okvetlenül törekednie kell, kellene. Celan lírája, többek között dialógusban Rilkével és Shakespeare-rel is, elképzelésem szerint éppen erre törekszik. A szépség olyan létező, mely – akár a *Fadensonnen* kezdetű versből kiindulva – az emberen túlról dalol, vagy az emberen túli létezőket teszi láthatóvá, énekl meg. Nem ragadható meg teljes mértékben emberi kategóriák által, és olyan emberi, Nietzschevel szólva *túláságosan is emberi* jelenségek, mint a háború és a népiirtások nem képesek kiirtani, mert a valódi szépség éppen abban áll, hogy időn és téren, emberen és emberi létezőkön *jenseits – túl* létezik.

Miként Simone Weil írja:

„Talán az az ember részesül a kegyelemben, aki megtudja, mi is a szépség. A szépség labirintus. Akinek van ereje, az eljut a labirintus közepéig. Ott Isten várja, felfalja, majd kiokádja őt. Ezután kijön a labirintusból, megáll a bejáratánál, és minden arra járót békeszeretően befelé invitál.”²⁶

Heidegger²⁷ szerint a költő szavai által léteket, világokat teremt – ezt Bacsó Béla²⁸ a filozófus Hölderlin-olvasatai kapcsán jegyzi meg, felvetve azt is, hogy Celan talán nem egészen ezen az úton jár. A *Machenschaft*, a világ technika általi uralásának vágya ugyanis nem ismer korlátokat, nem tisztel semmit, így a költészetet, a művészetet sem – ezzel szemben a valóságon kívüli valóság, az igazságon túli igazság megteremtése pedig mindenképpen nehéz feladat.

26 SIMONE WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Kecskemét, Vigilia Kiadó, 1994.

27 MARTIN HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989, 126-131.

28 BACSO Béla, i. m. 6-7.

Mint az köztudott, Celan ismerte Heidegger háború utáni írásait, melyek alapján a *Machenschaft* jelensége mintegy megszünteti a kézművességet, az emberi kéz által előállított, egyedi értékeket, így ha nem is feltétlenül öli meg a szépséget és a művészetet, de őket megkísérli uniformizálni.

Celan olvasta többek között Heidegger *A műalkotás eredete* című nevezetes, esztétikai tárgyú esszéjét, a *Holzwege – Rejtekutak* című esszégyűjtemény többi írásával együtt, mégpedig viszonylag korán, 1953. júliusa-augusztusa tájékán.²⁹ A Paul Celan kései költészetéből kiolvasható szépségeszmény igencsak rokoníthatónak látszik a költőre erős hatást gyakorló Heidegger esztétikai elképzeléseivel. *A műalkotás eredetében* Heidegger megkülönbözteti a nyelv mindennapi és költői használatát, s a költői szó mindenképpen az igazságot kívánja megfogalmazni. Heidegger egészen odáig elmegy, hogy a nyelv maga is költészet (*Dichtung*) a maga lényegi értelmében, sőt, nem is költészet, hanem tulajdonképpen egyfajta *ősköltészet* (*Urpoesie*), hiszen a nyelv az, mely magában őrzi a költészet legősibb tulajdonságait.³⁰ A nyelvhasználat e kivételes módja, a költészet az, mely képes esztétikai értelemben véve szép műalkotást létrehozni a nyelvből, s mindez halmozottan igaz lehet egy olyan feldolgozhatatlan traumából táplálkozó lírára, mint Celan kései költészete.

A szépség a kései Celan-lírában valamiféle egészen új értelmet nyer, redukción és újraértékelésen megy keresztül, s ebben a kontextusban valami olyasféle szépségről beszélhetünk, mely nem stabil, statikus, hanem sokkal inkább dinamikus és radikálisan kimozdít minket minden addigi elképzelésünkből, miként

29 James K. Lyon monográfiája többek között azon filológiai adatokat is közlésezi, Celan Heidegger melyik munkáját körülbelül mikor olvashatta. Lásd: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 220-221.

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

Heidegger is a műalkotás szépségének dinamikus, folyamatszerűen létrejövő, az igazságot feltáró voltát hangsúlyozza.

Jean Bollack fejti ki *Herzstein*³¹ című könyvében, hogy elképzelése szerint a német lírai hagyomány folytathatatlaná vált, jó részt a második világháború borzalmi következtében, ebből kiindulva pedig Celan sem folytathat dialógust akár Hölderlinnel vagy Rilkével. E folytathatatlanság okán a német irodalomban nem áll fenn kontinuitás, ami pedig a történelmi trauma után mégis fennáll, nem valamiféle folyamat, hanem inkább a véletlen eredménye. Celan talán annyira radikálisan új és szokatlan szépségeszményt fogalmaz meg kései költészetében, melynek eredete ugyan magyarázható, ám a forrásokra már vissza nem vezethető, s történelmi horizontban nem folytat valamely tradíciót, nem áll dialógusban korábbi művekkel és esztétikai elképzelésekkel, hanem radikálisan megtagadja és újradefiniálja azokat.

E feltételezéssel természetesen nem feltétlenül kell egyetértünk, hiszen Celan igenis szellemi kötődései, különböző korábbi szerzőkkel és hagyományokkal folytatott dialógusán keresztül folytatja és aktualizálja azt, amit korábbi korok alkotói elkezdtek, még akkor is, ha mindez más kontextusban, más formában, megváltozott irányelvek alapján történik. A Bacsó Béla³² által ugyancsak hivatkozott Hans Jonas³³ meglátása szerint ugyanis minden jelenbe helyezett helyzet *megértése* a múlttal folytatott dialógus eredménye.

Derrida³⁴ Celan-értelmezése szerint a költői *tanúságtétel*, mely Celan esetében akár azonos lehet a szépség művészetén keresztül aktualizálásával, szinte lehetetlen feladat. Ám paradox módon a költőnek mégis olyan megkerülhetetlen feladata, amelyre létmódjából következően *vállalkoznia kell*.

31 Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993, 19.

32 BACSÓ Béla, i. m. 9.

33 Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

34 Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986. 47.

Ám a feladat hiába nehéz, szinte lehetetlen, ha – megint csak Bacsó Béla gondolatait idézve – a költészet, illetve a szépség művészetben keresztüli aktualizálása képes az időpillanatot, a mérhető időt végtelenné tágítani, még akkor is, ha ez a szépség Celan líráján belül nehezen dekódolható.

Ha figyelembe vesszük, hogy Paul Celan költészetében általánosságban, talán főként a szerző saját zsidó identitásához fűződő ellentmondásos viszonya miatt, megfigyelhető egy folyamatos istenkeresés, teologikus jelleg is, akkor talán az is elképzelhetővé válik, hogy ha a szépség *Istentől való* dolog, fogalom, akkor a szépség keresése, aktualizálása, újragondolása és újratereemtése szorosan összekapcsolható Isten keresésével is. Celan költészete, főleg a jelen keretek között vizsgált, kései költészete magában rejtja a szépséget, ám ez a szépség talán egyfajta *redukált szépség*, értve ez alatt a költő kései verseinek hermetikusságát, rövid terjedelmét, szemantikai telítettségét. Ez az esztétikai redukció azonban nem automatikusan jelenti azt, hogy maga az esztétikum csökken, kevesebbé válik, esetleg eltűnik – pusztán más kontextusba helyeződik, egy traumatikus élmény, eszmetörténeti robbanás után a romokból a darabokat összeszedve szépen lassan, de valami új, valami megváltásközelebi létező jön létre. A szépség aktualizálása persze nem egyik pillanatról a másikra történik, hanem egy lírai folyamat eredményeként. A műalkotás létrejötte által ellenben az embert, a befogadót igyekszik szolgálni, még akkor is, ha kontextusából kifolyólag – már ha szabad Celan kései verseinek analízisébe a kontextust bevonni – a benne rejlő esztétikum redukált, rejtett, magába zárkózó. A műalkotás, az esztétikum, a költészet által többek leszünk, gazdagabbá válunk (Gadamer szavaival élve önmagunkhoz jutunk közelebb³⁵), Paul Celan költészete pedig talán, sok más kiemelkedő alkotó életművével egyetemben, közelebb juttathat ahhoz, hogy érzékenyebben, átgondoltabban, mélyebben értsük meg önmagunkat és a minket körülvevő vi-

lágot, akár a szó hermeneutikai értelmében is. Még akkor is, ha első olvasásra e versek obskurusnak, sterilnek, túlzottan hermetikusként vagy filozofikusnak tűnhetnek. Nem tagadható, hogy a szerző kései költészetében gyakran megjelennek a nyelvfilozófia / művészetfilozófia a korra jellemző kérdései, azonban a megértés lehetőségeit kutató versek a szépséget, az esztétikumot, mint az új nyelvhasználati mód, az új reprezentációs rendszer esetleges alapját, kiindulópontját is kutatják. Ez az aktualizált szépség pedig képessé válhat arra, hogy az iszonyatból kiindulva és azzal szembeszállva, azt legyőzve reményt, az újrakezdés lehetőségét adja a komor ég alatt egyre nehezebben lélegző emberiségnek. Ismételtelen csak Gadamer szavaival szólva:

„A műalkotásban maradó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem tovaáramlik, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe belenövünk, egyben túlnövünk önmagunkon.”³⁶

35 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI GÁBOR, Osiris Kiadó, 2003.

36 Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI GÁBOR, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 81.

Elbeszélő és elhallgató poézis

A narrativitás és annak hiánya
Paul Celan korai és kései költészetében

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

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

Celant szokás egyszerűen a Holokauszt költőjeként aposztrofálni. Legismertebb verse a *Todesfuge – 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 bizonyos megközelítésben talán maga is kezelhető narratívaként – egy olyan narratívaként, mely a valóságban

olyan megtörtént eseményekre referál, amelyeket talán jobb implicit módon, metaforikus keretek között, a költészet eszközeivel újramondani ahhoz, hogy az hermeneutikai értelemben megérthetővé, feltárhatóvá, feldolgozhatóvá váljon.

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

A szöveg metaforizáltsága persze nem befolyásolja a szöveg narratív jellegét, hiszen Nietzsche¹ szavaival élve maga az emberi nyelv az, ami metaforikus, még mindennapi beszédünk is metaforák fergetege, éppen ezért pedig egyértelmű tartalmak közlése szinte lehetetlen. Így a tények közlése is metaforikusak, tehát minden narratíva, minden cselekményt és történetet, események sorozatát, logikai láncolatát elbeszélő szöveg is olyan elementumokat tartalmaz, 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.

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

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

Ugyancsak Kiss Noémi veti fel annak lehetőségét is, hogy egy-egy narratív szöveg – különösen Celan esetében – fordítása mindenképp interpretatív jelleggel is bír, éppen ezért bizonyos narratív struktúrák a fordításban megváltozhatnak, elsikkadhatnak, az amúgy is instabil jelentésmezők átértékelődhetnek, akár még a szöveg metaforikusságának foka is megváltozhat. Éppen emiatt veszem figyelembe, hogy a következőkben elemzett *Tenebrae* című Celan-vers, mely véleményem szerint egyik 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 e verzió is mutat az eredetihez képest kisebb-nagyobb eltéréseket, azaz valamilyen módon *olvassa* azt.

Tenebrae

*Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.*

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

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

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

*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.*

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.⁴

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

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 valamenny-

nyire világossá válnak – amennyiben lehet ezt mondani, ami a vers narratívájának temporalitását illeti, valamikor Krisztus kereszthalála után játszódhat, akár közvetlenül utána, akár sokkal később. Térben elhelyezve adott esetben játszódhat akár a szentföldön, valahol a mai Izrael területén, nem elfelejtendő azonban, hogy mint minden narratíva, a *Tenebrae* is metaforikus, szimbolikus, tehát feltehetőleg nem szó szerint értelmezendő a fenti temporális és spaciális körülmények között, sokkal inkább fikciót teremt.

Ami a szöveg időkezelését illeti, elmondható, hogy az többé-kevésbé lineáris. Az 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 többes szám első személyben beszélnek és egyben *elbeszélnek*. A vers narratívájának jelen idejű dimenziójában felbukkan egy másik narratíva is, melyet maga a versben megszólaló, többes szám első személyben megnyilatkozó lírai beszélő / narrátor beszél el. Az olvasó megtudhatja, hogy a sivatagban menetelő embercsoport inni tartott, és mikor a vályúhoz és tócsához értek, a vízben Isten képe jelent meg, majd a víz vérré változott – hogy Isten / Krisztus emberekért kiontott véréről van-e szó, vagy emberek véréről, melyet az Ótestamentum büntető Istene ontott ki, nem derül ki a szövegből, a vers nyilvánvalóan mindkét interpretációt lehetővé teszi. Azonban ami történt, a vers narratológiai értelemben vett jelen idejéhez képest korábban, a múltban történt meg – éppen ezért a szövegben feltűnik egy, a hagyományos narrációra jellemző aspektus, mégpedig a temporalitás, múlt és jövő egymáshoz való egyértelmű viszonya. Ami történt, egészen biztosan korábban történt, mint azt a versben megszólaló elbeszélő mondja, tehát azzal párhuzamosan, hogy a vers beszélői maguk is egy ott és akkor jelen időben játszódó, valahonnét kiinduló és valahová tartó, azaz a vers tartománya által megkezdett és lezárt narratíva szereplői, maguk is elbeszélnek egy másik, a jelenidejűnél korábbi időpontban végbement narratívát.

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

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

Persze, mint ahogyan arra Kiss Noémi⁵ is utal, megfigyelhető a versben egy teljesen másik, részben szintén narratológiai is vizsgálható aspektus. Ez az aspektus pedig nem más, mint a vers csonka dialógus-jellege – a vers megszólította Istent, 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

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.

szöveg és lírai szöveg is, akkor is van valamennyi valóságreferenciája – és nem gondolom, hogy ettől feltétlenül ki kellene zárni, hogy megteremt 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 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 elbeszélés módja 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 kultú-

8 Hölderlin versének kezdősorai:

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

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

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

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

Ugyancsak Barthes¹⁰ elgondolása szerint a modern narratívák már nem képezhetőek le a mesék vagy más jól ismert, klasszikus sémák alapján megszerkesztett történetek mintá-

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

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

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

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

*

Amennyire azonban jelen van a narrativitás Celan korai költészetében, a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötet *Tenebrae*jében,

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.

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

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

STEHEN <i>im Schatten des Wundenmals in der Luft.</i>	ÁLLNI <i>a levegőben, a sebhely árnyékában.</i>
<i>Für-niemand-und-nichts-Stehn. Unerkannt, für dich allein.</i>	<i>Senkiért-és-semmiért-állás, ismeretlenül, helyetted / érted egyedül.</i>
<i>Mit allem, was darin Raum hat, auch ohne Sprache.</i>	<i>Mindazzal együtt, ami ott benne (az árnyékban) elfér, akár nyelvtelenül.</i>

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

resszió és visszautalás eltűnnek, nem léteznek többé – egyedül a szavak és az állás, a tanúsítás létezik, erre utalhat a vers kezdetén álló főnévi igenév, melyhez sem konkrét alany, sem időbeli aspektus nem tartozik. A *stehen – állni* nem egy térben, időben, alanyát vagy tárgyát tekintve meghatározott cselekvést jelöl, mely narratológiai fogalmakkal, referenciát vagy progressziót feltételező kategóriákkal körülírható lenne. A *stehen* maga egy állapot, időtlen, tértelen, alanytalan, mely nem *elbeszél*, hanem pusztán *létezik*, mindenén kívül, hozzáférhetetlenül.

A Holokauszt, mint emberi-történelmi trauma narratívájának költői elbeszélése után, például a *Todesfuge* vagy a *Tenebrae* című versek után már feleslegessé válik bárminek az elbeszélése is – az ember és a művészet a második világháború és a hozzá kapcsolódó népiirtások kapcsán olyan sérüléseket szenvedett, melynek nyomán talán már nem léteznek nagy, korokon átívelő narratívák. Nincs már mit *elbeszél*ni, a költő többé nem krónika, az irodalom, főként a líra többé nem illeszkedik a valóságra referáló, történelmi narratívákba, amelyekben az olyan tradicionális kategóriák, mint fabula, szüzsé, szereplők, konfliktus, helyszín, elbeszélői idő és elbeszélő idő fellelhetőek lennének – nincs többé elbeszélés, nincs többé explicit vagy implicit narráció, csupán *állás*, mint végső menedék, önmagába zárkozó világ. Még a narráció eszközeként használt nyelv is kiiktatódhat, amint azt Celan írja verse zárósorában, nem lényeges többé már semmi, csak a tanúságtétel, a mindennel szemben, mindennek ellenére való állás, mint létezés – a végső állapot, melybe a költő minden eszmei-emberi érték lebomlása, feloldódása után menekül, amíg még az lehetséges. Persze kérdés, hogy ennek a költői vállalásnak, mely már a nyelvből való kitörés lehetőségét is felveti, egyáltalán van-e még értelme. *Senkiért-és-semmiért-állás ez, ismeretlenül*, mely egy közelebből meg nem határozott alanyért / önmagáért való, *egyedül*. Az állásnak, a tanúsításnak konkrét értelme, célja sincs, mintegy önmagáért beálló állapottá, önmaga költői legitimációjává válik. A költő és a vers nem vár többé jutalmat, elismerést – adott esetben még olvasót sem feltételez. Mivel nincs többé narratíva, nincs többé mit elbeszél, és főként nincs

kinek. A narratív aspektusok radikális sterilizálása ez Paul Celan kései költészetében, melyben szinte semmi más, csak a vízi-ósrzerűen 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 tekinthetők többé metaforának.

Gadamer¹³ szerint a tanúságtételhez egyáltalán nem szükséges a nyelv, hiszen ez már valami, a nyelven túli valósághoz kötődik, ahol már semmire nincs szükség, aminek egyáltalán köze van az emberhez. Ugyanezen állásponthez csatlakozik Bacsó Béla¹⁴, aki szerint olyankor, amikor az elemzett vers szól, már *minden megsemmisült*, éppen ezért semmi szükség sem narratívákra, sem tér-időviszonyokra vagy bármiféle kézzelfogható, meghatározható fogalomra, de még nyelvre sem. Az állásnak nincs oka és célja, nincs kiindulópontja és végpontja, mint egy elbeszélhető / elbeszélendő történetnek. Már semmi nem *történik*. Ami még 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.

13 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.

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

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 fogalmaznak: „*Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.*”¹⁵ A történetek az idők folyamán újramesélődnek, térben és időben folyamatosan változtatják a helyüket, egymással dialógust folytatva – jó példa erre a fentebb elemzett *Tenebrae*, hiszen mint narratív szöveg, megidéz más klasszikus narratívákat, melyekkel együtt maga is részévé válik egy nagy, egyben irodalmi és történelmi narratívának.

Jönnek azonban olyan idők, olyan traumák, amikor Lyotard¹⁶ szavaival élve véget érnek a nagy elbeszélések, amikor a narrativitás, az elbeszélés, az elbeszélhetőség fogalma radikáli-

15 FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006.
<https://crystal.elte.hu/curriculum2/Magyar/58F%FCzi/Vizu>

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

Jelentésvadászat

Paul Celan néhány szokatlan szóösszetételének vizsgálata

Bevezetés

Paul Celan költészetének egyik jellegzetességét a szokatlan szóösszetételek használata kölcsönzi, e tendencia pedig már viszonylag korai lírájában is megjelent, illetve végigkísérte munkáját egészen 1970-es, tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag amellet, hogy lerombolja a hagyományos emberi nyelv szerkesztési szabályait, korlátait, mely elgondolása szerint már nem alkalmas magasabb tartalmak kifejezésére, új, a korábinál magasabb szintű, más szabályok szerint működő költői nyelvet akart létrehozni. Ezen költői nyelv alapegysége nyilvánvalóan a szó kellett, hogy legyen – a szó, mely olyan nyelvi jelnek tekintendő, mely folyamatos mozgásban, más szavakkal való kölcsönhatásban létezik, önmagán mindig túlmutatva.

A szó talán nagyobb erővel bír, mint gondolnánk, ha olyan módon kerül kimondásra, mint korábban soha. A kimondás módjának megváltoztatása által pedig képes új értelmet, új tartalmakat nyerni, olyan szemantikai távlatokat megnyitni, melyeket korábbi szavak nem voltak képesek. A költő, a költői szó hordozója és kimondója pedig talán képes a klasszikus elgondolás szerint mintegy metaforikusan Istenhez hasonlatossá válni, hiszen szavai pusztá erejével is *teremt*, azaz világokat, valóságokat hoz létre.

A szó fogalma talán úgy nyerhet új erőt és definíciót, ha olyan szavak rendelődnek egymáshoz, melyek korábban soha – ily módon pedig a szokatlan összetételeken keresztül olyan szemantikai erővel bíró szavak jöhetnek létre, melyek egyes korábbi szavakat felülírnak, helyükbe lépve pedig az emberi gondolkodás új tartományai tárulhatnak fel. Történik persze mindez a költészetben – a költészetben, mely jelentheti a nyelv művészetét, a szavak mindennapitól eltérő és a mindennapiság fölé emelkedő, újszerű használatát.

san redukálódik, esetleg ki is iktatódik – Paul Celan kései költésze véleményem szerint ilyen költészet. Sem epikai, sem lírai narratívák részét nem kívánja már képezni, inkább kívül helyezi magát minden elbeszélhető és elbeszélendő történeten, megalakotva a saját tértelen, időtlen, történetelen világot, 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 eltűnik az irodalom(történet), mint narratív folyamat, mint esetleges egységes, egy irányba tartó narratíva víziója is.

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

A celani költészet egyik alapvető törekvése a szavak új kontextusba helyezése. Úgy gondolom, a szerző költészetének néhány szokatlan szóösszetétele és / vagy neologizmusa, illetve az általuk hordozott lehetséges jelentések, olvasóban keltett asszociációk rövid vizsgálata mindenképp figyelmet érdemel, Celan költészetének egyébb, irodalomtörténeti szempontból érdekes vonásai mellett.

Amennyiben feltételezzük azt a ma már számos megközelítés szerint elfogadható kiindulási pontot, hogy Paul Celan hermetikus lírájának legtöbb verse kontextustól függetlenül, mintegy önálló költői valóságokként elemezhető¹, vizsgálható, úgy talán előfeltételezhetjük azt is, hogy a versek egyes kiemelkedő, összetett szavai is bírnak valamiféle önálló értelemmel, persze valamennyire figyelembe véve a lírai kontextust, az adott vers költői világának asszociációs rendszerét és motívumait, ám e szavak mégis, mint a szegmentálható költészet továbbszegmentálható elemei, magukban is jelölnek, jelentenek valamit, képek valamiféle asszociációt kelteni a szenzitív befogadóban.

A következőkben néhány ilyen, a celani költészet egyes darabjaiból kiemelt szóösszetétel elemzésére, körüljárására és esetleges *jelentésének* megfejtésére teszek kísérletet, megjelölve és röviden ismertetve a verset, a költői világot, melynek a vizsgált szó szegmentuma, azonban főleg magára a kiemelt elemre és annak asszociációs horizontjaira támaszkodva. Talán valamennyire önkényesen, de főként a véleményem szerint nyelv- és költészetfilozófiai szintű tartalmakat is magukban hordozó szóösszetételekből válogatok, Celan publikált köteteinek kronológiai sorrendjében haladva, mintegy a költői életmű szó szintű keresztmetszetének tekintve a vizsgált szóösszetétel-anyagot.

1 Az elképzelés egyik korai hangadója Hans-Georg Gadamer, aki Celan-könyvét szakirodalmakra való támaszkodás nélkül, esszéisztikus stílusban írta meg, feltételezve, hogy a celani vers mindenfajta háttérismeret nélküli is olvasható, a költemények pedig szakirodalmi tájékozódás nélkül is *beszélnek* hozzánk. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

1. Nachtmusik – éji zene, az éjszaka zenéje

A *Nachtmusik* Celan egy viszonylag korai versének² címadó szava, mely vers első olvasatra valószínűleg szerelmes versként érthető. A vers, melyből a vizsgált szó származik, még viszonylag tradicionális költői képekkel ír körül egy megszólított nőalakot, kevésbé hermetikus, nehezen dekódolható költemény, mint Celan jóval későbbi, önmagába zárkózó lírája. Füstölgő víz, belémerülő arc, kékes tűz, rozsdabarna fürtök és rózsás szemhéjak mutatják be metonimikusa a lírai beszélő által megszólított, szeretett asszonyalakat, a címadó szó tehát utalhat olyan zenére, dalra, melyet a költő éjjel játszik el kedvesének, éjjel, mikor minden nyugodt, mikor eljön a szerelem, az együttlét intimitásának ideje. A *Nachtmusik* szóban így még mind az éjszaka, mind pedig a zene toposzokként, ősi jelképeként funkcionálnak, melyek dekódolásához talán még nem szükséges mélyebb elemzés, értelmezés. Az éjjel eljátszott, sötétben elhangzó zene az intimitás, a szerelem, a beteljesülés konnotációit hordozza, inkább pozitív, mintsem negatív jelentéstartalmakat tartalmaz, habár az éjszaka önmagában általában inkább negatív, baljóslatú toposz. A sötétséghez társuló negatív konnotációkat azonban ellensúlyozza a zene megjelenése, megszólalása, a zenéé, mint nyelv felett álló, tiszta művészeti formáé. Amennyiben mindenképp a nyelv kifejezőképességének problematikája felől közelítünk Celan költészetéhez, úgy feltételezhetjük azt is, hogy az éjszaka, a sötétség, a vakság toposza az emberi nyelvet jelképezi, melyben többé nincs világosság, nincsenek kapaszkodók. Ezzel kerül ellenpontba a zene, a nyelven kívüli kifejezőképesség és valóság, mely a nyelv sötétségébe lépve talán képes világosságot gyűjtani – ezáltal pedig nyelv és zene alapjául szolgálhat egy olyan új, magasabb tartalmakat kifejezni képes költői nyelvnek, mely a celani poétika feltételezett célja lehet már e korai versben is.

2 Paul CELAN, *Der Sand aus der Urnen*.

2. Irrsee – tébolytenger

A *Lob der Ferne*³ – *A messzeség dicsérete* című versben előforduló szó egyszerre jelenthet tébolytengert, zavarodottság-ágtengert és tévelygéstengert, hiszen a német *irr* melléknév és előtag egyaránt jelent *zavartat, örültet és iszonytatót, iszonytatót nagyot*. Ugyanez érvényes a belőle származtatható *irren* igére, melynek jelentése egyrészt *tévedni, eltéveszteni, elszámolni magát*, másrészt rendelkezik *bolyongani, kóborolni* jelentéssel is. Az *irr*-ből származtatott *irrig* főnév jelentése téves, míg az *irrereden* ige *félrebeszél*nit, az főnév *Irrsin* elmebajt, örületet, az *Irrtum* tévedést, az *Irrweg* pedig tévutat jelent. Látható tehát, hogy az összetétel előtagjának jelentése etimológiáját illetően egyrészt a tévedéssel, tévelygéssel, helytelen iránnyal, másrészt az örülettel és az iszonyattal hozható kapcsolatba. A *tébolytenger*, amennyiben birtokos alárendelő összetett szóként kezeljük a magyar grammatika szabályai szerint, a *téboly tengere*, tehát az örület metaforikus színtere, örvénylő áradata lehet. Ezen *Irrsee* lehet az a világ, az a tér, amelybe az ember szükségszerűen belévetve él, létezik – az emberi nyelv által határolt, irracionális világ.

A versben, melyben a vizsgált összetétel előfordul, Celan beszélője egy nőalakot szólít meg, a vers megítélésem szerint első-sorban szintén szerelmes versként, vallomásos líráként olvasható – erről tanúskodik a *Lob der Ferne* zárósora is, mely szerint a megszólított nőalak (?) szemének forrásában *az akasztott ember megfojtja kötelét*⁴, habár a címnél maradván a megszólított lehet maga a messzeség, a végtelenség is, mely pusztán antropomorfizációra kerül, de maga a megszólítás trágya ettől még inkább fogalom, semmint személy. Az utolsó sor paradox képe azonban mindenképp kifejezheti, hogy a szerelem / vágy / elvágyódás talán képes legyőzni az emberi világ korlátait. Figyelemre méltó az is, hogy a *tébolytenger halászáinak hálói* a megszólított *sze-meinek forrásában élnek* – a szem forrásként, vízfolyás kiindu-

3 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

4 „Im Quell deiner Augen erwügte ein Gehenker den Strang.”

lasi pontjaként kerül metaforizációra, e forrásban élnek azok a bizonyos hálók, melyek a *tébolytenger halászához* tartoznak. Az *Irrsee* halászái talán utalhatnak minden emberre, akik a világba vetetten élnek – az *Irrsee* ilyen módon nem más, mint maga az emberi-szellemi világ, adott esetben a nyelv. Figyelembe véve Celan erős nyelvfilozófiai érdeklődését a fent idézett utolsó sor kapcsán a szerelem is értelmezhető egy olyan nyelv feletti, nyelven kívüli tényezőként, mely akár képes legyőzni az *Irrsee*-be vetettséget, áthidalni az ember számára adott korlátokat. Persze az összetétel *tenger* tagja végtelenséget, korlátlanságot is sugallhat, azonban mivel ez a tenger *irr*, azaz tébolyodott, de legalábbis tévelygő, tévútra vezető, e korlátlanság inkább negatív, mint pozitív asszociációkat sugallhat.

A szerelem azonban, mint metanyelv és talán a legköltőibb téma, talán képes legyőzni a háborgó *Irrsee*-t, megnyugvást sugallva, esetleges új távlatokat nyitva meg. Hiszen az *Irrsee* megnevezés, még ha önmagában negatív jelentéstartalmat is hordoz, feltehetjük, hogy maga is azzal a céllal született a költői nyelven belül, hogy új tartalmakat legyen képes közvetíteni. Már e viszonylag korai Celan-versben is megjelenik az igény arra, hogy a nyelv határai legyőzessenek, áthidaltassanak – erre eszköz lehet az új szavak, szóösszetételek teremtése, amennyiben pedig a költő nem egyszerűen *Welt*-nek vagy *Sprache*-nak, hanem *Irrsee*-nek nevez valamit, az már önmagában is új értelmet nyert egy új vonatkoztatási rendszerben, új megnevezése által.

3. Nebelhorn – ködkürt

Az *Ins Nebelhorn – Ködkürt*⁵ című Celan-vers címében megjelenő szokatlan összetétel, habár nem neologizmus, hanem egy, a hajózásban használatos jelözeszköz, de Celannál szokatlan költői konstellációban szerepel. Az összetétel tagjai egyrészt a *homályosságra*, a *ködre*, másrészt egy hangszerre és annak zené-

5 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

jére utalhatnak, habár a *Horn kürt* jelentése mellett még jelent *szarvat, szarut* is. Az összetétel előtagja mindenképpen negatív, homállyal, bizonytalansággal kapcsolatos asszociációkat hordoz magában, hiszen a ködben az ember elveszíti a látás, a tisztánlátás képességét, a köd az a világ, ahol minden kiszámíthatatlan és bizonytalan. Ennek ellenpontjaként kerül az összetételbe a kürt – az a hangszer, melynek hangja képes a ködön áttörni, annak korlátait lerombolni.

A helyzet persze korántsem ilyen egyszerű – mivel nem tisztázott az összetétel tagjainak grammatikai viszonya sem, feltételezhetjük azt is, hogy e költői nyelvben testet öltő kürtnek az anyaga is maga a köd, ily módon a hangszer maga is a köd, a homály zenéjét játssza, nem pedig annak ellenpontjaként jelenik meg. Celan versében egyébként a sötétségről van szó, mely a vers zárószóiban előbb *elér (benneteket)*, majd *kimondja a lírai beszélő nevét*, végül egy meghatározatlan ő *elébe vezet*.⁶ A sötétség szimbolikája a zárószóiban nyilván összefügg a *Nebel – köd* főnévvel, sőt, e *Nebel* akár utalhat ugyanarra a sötétségre is, melyről a vers végén szó van. A kézben lévő *rácsnyalábról – Gitterstab*, illetve *terdepelésről – Knie* is szó esik, az egyébként rövid vers mintha a Celannál szokásosnak mondható baljós, szinte fojtogató atmoszférát hordozná, már a szerző viszonylag korai költészetében, *Mohn und Gedächtnis* című második kötetében is. A *ködkürt* kapcsán is mintha érezhető lenne a nyelvbe és az emberi világba való bezártság, korlátok közé szorítottság, melyben a *Nebel – köd* az érthetelenséget, a kiismerhetelenséget jelenti, a *Horn – kürt* pedig a zenét, a megszólalást, akár a költői megszólalást. A költői megszólalás a nyelvi megnyilvánulásoknak az a fajtája, amely némely esetben képes megkerülni, áthidalni a hagyományos nyelv zárt rendszerének szabályait. A *ködkürt*, amennyiben ködből készült, úgy maga is a homályosság, az érthetelenség hangján szólal meg – amennyiben azonban a *ködben megszólaló kürről* van szó, feltételezve, hogy a költői szóösszetétel két tagja egymással ellenpontosító viszonyban van,

6 „reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich von ihn.”

úgy elképzelhetővé válik egy olyan nem-nyelvi, legalábbis nem hagyományos értelemben vett nyelvi megszólalásforma, mely a *köd* homályán is képes áttörni, áthaladni, szétfeszítve azon korlátokat, melyeket az emberi nyelv és fogalomvilág köde ránk erőltet.

4. Aschenblume – hamuvirág

Az *Aschenblume – hamuvirág* összetétel az *Ich bin allein – Egyedül vagyok* című költeményben fordul elő, mely még szintén a szerző viszonylag korai, kései, hermetikus költészetéhez képest jóval könnyebben dekódolható lírájához tartozik. Az *Ich bin allein* lényegében egy melankolikus, költői meditációként értelmezhető, melyben az elmúlás és a reménykedés ötvöződik. Többek között azért is, mert a rövid vers zárószóiban a *hervadó óra virágzásában álló* lírai beszélő egy *elevenvörös – lebensrot mada- rat* vár, mely a *nyáron át érkezik*.⁷

Az *Aschenblume* maga nyilvánvalóan paradox összetétel, hiszen a hamu hagyományosan a halál, az elmúlás, a virág ellenben az újakezdés, az élet toposza. Két szélsőség kerül egymás mellé egyetlen szóban, mely mintha együtt volna képes őket megnevezni – ez az együttes megnevezés pedig utalhat az élet, a világ folyamatainak ciklikusságára, mely elképzelés szerint a vég, az elmúlás egyben mindig új kezdetet is jelent. Ily módon a *hamuból* szinte szükségszerűen *virág* fakad, a két szélsőség pedig egyszerre, egy adott szóban létezik. Az ellenpontosító viszonyban lévő szavak egymás mellé rendelése által akár megszűnhet a nyelv időbeli aspektusa, hiszen több minden egyszerre kerül megnevezésre. *Hamu* és *virág*, kezdet és vég, halál és élet egyszerre, egy jelként, egy létezőként vannak jelen az idő

7 „Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde und spar ein Harz für einen späten Vogel: er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder; das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.”

dimenzióján kívül, ahová csupán a költői nyelv képes őket elhelyezni, egyfajta örökkévalóság felé tendálva.

Amennyiben Celan nyelvről való kettős elképzelésére gondolunk, úgy elképzelhető az is, hogy a *hamu* a régi, elmúló félben lévő emberi nyelv hagyományos rendszere, mely többé már nem alkalmas magasabb jelentéstartamok kifejezésére, a *virág* ellenben az ebből fakadó, a korábbi rendszert meghaladó költői nyelv, mely talán alkalmas lehet arra, hogy elmondja az elmondhatatlant.

5. Nachtbaum – éjjelfa, rostgeboren – rozsdaszülte

*Die Ewigkeit – Örökkévalóság*⁸ című versében Celan *éjjelfa kérgeről – Rinde des Nachtbaums* és *rozsdaszülte késről – rostgeborene Messer* beszél.⁹ Mind az *éjjelfa kérge*, mind *rozsdaszülte kés* nevekhez, *időhöz*, *szívekhez* *suttog*, illetve egy meghatározhatatlan *neked* is. A költemény véleményem szerint erős nyelvfilozófiai jelleggel bír, habár még mindig Celan korai költészetéhez sorolható, de már felmerül benne az új nyelv iránti igény, a régi nyelvi korlátok lerombolásának vágya, mely Celan későbbi kötetében és azonos című versében, a *Sprachgitter*ben kerül mintegy költői programként való megfogalmazása.

Az *éjjelfa – Nachtbaum* megint csak paradoxon jellegű öszszetétel, hiszen az éjjel a sötétség, a láthatatlanság és az elmúlás toposza, a fa ugyanakkor a növekedése, a gyarapodása – a fa nappal, fény hatására nő, ugyanakkor egy *éjjelfa* nyilván olyan

8 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

9 Die Ewigkeit

Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer
flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.
Ein Wort, das schlief, als wirs hörten,
schlüpfte unters Laub:
beredt wird der Herbst sein,
beredter die Hand, die ihn aufliest,
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.

költői módon elgondolt fogalom, mely magából az éjből, a sötétségből táplálkozik, de legalábbis éjjel is képes növekedésre, továbbfejlődésre. Megsemmissülés és fejlődés, sötétség és fény toposzai ugyanabban az összetett szóban kerülnek egymás mellé, eggyé válva, közös fogalmi rendszert alkotva, egyazon pillanatban megnevezve olyan dolgokat, melyek egyébként egymás ellentéteiként, egymástól távol léteznek.

A *rostgeboren – rozsdaszülte* melléknévvel, mely a *Die Ewigkeit* című versben a kés jelzője, szintén hasonló a helyzet, habár nem elfelejtendő, hogy a *Rost* főnév a *rozda* mellett még jelent *vasrácsot*, *rostélyt* is. Egy fémtárgy, szűrőeszköz esetében azonban nyilván inkább a korrózióra, az elhasználódásra utal – de milyen is az a kés, melyet a *rozda szül*, hív életre? Milyen élet, létezés az, amely eredendően a korrózióból, a rothadásból, az elmúlásból származik? A kés maga persze élettelen tárgy, de kézműves tevékenység, alkotás eredménye, egy költői valóságban pedig antropomorfizálódhat is, hiszen *suttogásról*, *beszédről*, adott esetben *párbeszédről* van szó, melyet a *rozsdaszülte kés* nevekkel, *idővel*, *szívekkel* folytat, tehát az elmúlásból, a korrózióból életre kelt tárgy még nyelvvel, a szóbeli megnyilvánulás képességével is rendelkezik. Vajon a rozsdából való megszületéssel és az utána való beszéddel Celan beszélője itt is a ciklikusságra, az elmúlás egyszerre újrakezdés mivoltára utal? Véleményem szerint a rozsdából való megszületés gondolata a *Nachtbaum – éjjelfa* szóösszetételhez hasonló módon igencsak paradoxon jelleggel bír, mely egymás mellé rendeli az eredetileg ellenpontoszó viszonyban lévő konnotációkat elmúlásról és születésről. Ugyanakkor amiket egymás ellentéteinek tartunk, azok nyilvánvalóan kölcsönösen feltételezik is egymást – a celani költői nyelv szavai pedig egyszerre igyekeznek megnevezni ha nem is mindent, de a világ számos olyan dolgát, melyet hagyományos megnevezéssel illetni már talán csupán semmitmondó, üres fecsegés volna.

Új megnevezése, átdefiniálódása által pedig talán maga a megnevezett dolog, valóságem is új értelmet nyer, hiszen olyan szó nevezi meg, mely a nyelvben korábban nem létezett, kimondása, leírása tehát költői teremtő erővel bír.

6. Gast-Gespräch – vendégpárbeszéd

Celan *Unten – Odalent*¹⁰ című versében beszélője *lassú szemek* *vendégpárbeszédéről* beszél, mely *hazatért a feledésbe*.¹¹ A *Gast-Gespräch* egyfelől lehet vendégek közötti párbeszéd, ugyanakkor olyan párbeszéd is, mely vendégként jelenik meg, azaz szokatlan jelenség – e *lassú szemek* tehát nem szoktak egymással kontaktust folytatni. Erre a vendég, azaz átmeneti jellegre utalhat az is, hogy a versben megjelenő párbeszéd hazatért a feledésbe, azaz e párbeszédnek lényegéből fakadóan otthona a feledés, a róla való meg-nem-emlékezettség.

Az amúgy is csak vendégként jelenlevő párbeszéd tehát hazatért a feledésbe, azaz szavai elvesztek, nem kerültek rögzítésre – és ami még érdekesebb, e párbeszéd sem *szájak*, hanem *szemek* között zajlott, a szem pedig a nem-nyelvi kommunikáció egyik lehetséges eszköze. Elképzelhető volna, hogy e *vendég-párbeszéd* egy, a szavak nyelven kívüli nyelven zajlott, s valójában vendég természetét éppen az adja, hogy az emberi világban, a verbális megnyilvánulások világában *vendég*, azaz átmeneti, idegen létező? A szemek közötti párbeszéd a vizuális, nem pedig a verbális síkon történik, s talán a szemek „szavai” olyan jelentéseket, tapasztalatokat képesek rögzíteni, melyeket az emberi nyelv már elhasznált szavai immár képtelenek. A költészet a későmodern / pre-posztmodern korban – már amennyiben a periodizációra egyáltalán szükség van – az érzékek más tartományai felé is tendálni igyekszik, túl a tradicionális szavakon és grammatikán. Ily módon neveződik meg a *vendégpárbeszéd*, mely önmagában több, mintha egyszerű, két szem közötti kontaktus, párbeszéd lenne – a *vendégpárbeszéd* olyan költői és nem-nyelvi megnyilvánulás, mely – egyelőre – vendégként van jelen az emberi nyelv világában, s egy ideig szükségszerűen visszatér a feledésbe. A költészetben azonban talán eljöhét még az idő, feltételez-

10 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

11 „Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unsrer
langsamen Augen.”

heti a költői megszólaló, amikor az efféle nem-nyelvi *vendégpárbeszéd* állandó lesz, ezt pedig azzal sejteti, hogy egy még nyelvi, ám új, korábban nem létező szóval nevezi meg, új kontextusba helyezve, költészeti jelentőséget tulajdonítva neki.

A szem, mint toposz, a lélek tükre – két szem közötti párbeszéd tehát képes kifejezni a szemmel metonimikus kapcsolatban lévő ember lelkének mélységeit. E *vendégpárbeszéd* azonban már nem az emberi nyelv ismert szavaival, hanem szavak feletti, az emberi fül számára hallhatatlan szavakkal történik – olyan szavakkal, amilyenekhez hasonlót a költészet talán természetéből fakadóan generálni akar.

7. Sprachgitter – nyelvvrács

A fenti szóösszetétel az azonos, *Sprachgitter – Nyelvvrács*¹² című költeményben fordul elő, mely tekinthető Celan egyfajta költői programjának is, ami a költő nyelvről alkotott nézeteit és alkotásfilozófiáját illeti. A költemény, és egyben a kötet címét adó összetett szó, *Sprachgitter – Nyelvvrács* jelentését már számos filológus megpróbálta dekódolni, a mára már tradicionálisnak mondható megközelítések alapján a szó feltehetőleg egyrészt a nyelv zárt-ságára, korlátaira, börtön jellegére, másrészt középpont nélküli, rácsszerű, azaz egyben végtelen szerkezetére is utalhat. A nyelv egyszerre börtön és a végtelen szabadság birodalma is, hiszen végeredményben a költészet is csak az emberi nyelv szavait használja, ám olyan nyelvi megnyilvánulási forma, mely egyben képes új szavakat, jelentéstartamokat is generálni, illetve a hagyományos nyelvhasználat korlátait, szabályszerűségeit megbontva kialakítani saját szabályszerűségeit. A nyelv végtelensége, az általa nyújtott szabadság azonban egyúttal félelmetes is, hiszen az ember, főként a költő megrettenhet attól, hogy a jelentéstartamok nem stabilak, így a nyelv által a világ sem dekódolható. Egy pozitívabb megközelítés szerint persze elgondolhatjuk a nyelvet és

12 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

rácsszerűségét úgy is, mint egy szűrőt, mely csak azokat a dolgokat engedi be számunkra a világból és engedi őket megnevezni, amelyek az ember számára megismerhetőek és lényegesek. A világ többi, nyelv által meg nem ragadható, le nem írható része talán meg sem érdemli, hogy az ember törődjön vele, megpróbálja feltárni és megérteni. Celan *Sprachgitter* – *nyelvrács* szava egy olyan dolgot nevez meg, mely korábban feltehetőleg nem létezett, vagy legalábbis nem került megnevezésre, ily módon megnevezi, s talán valamilyen módon meg is teremti a megnevezetlent. E rács lehet egyrészt olyan rács, melyet a költő, mint korlátlan-ságra vágyó alkotó ember le óhajt rombolni és helyette kialakítani a saját, korábitól független valóságát, másfelől olyan lehetőséget is jelenthet, mely számára adott, mint végtelen szerkezet, pusztán ki kell használnia. E kettősség végigkíséri Paul Celan szinte egész költészetét, azonban a költészet és annak művelése, ténye megítélésem szerint inkább konstruktív, semmint destruktív megnyilvánulás, hiszen nem pusztán lerombolja a nyelv korlátait, vagy inkább csupán igyekszik túllépni azokon, de egy magasabb szintű, addig kifejezhetetlen jelentéstartamok kifejezésére is alkalmas reprezentációs rendszert kíván megteremteni.

8. Lichtsinn – fényérzék

A *Sprachgitter* című vers egy másik érdekes szóösszetétele a *Lichtsinn* – *fényérzék*, habár a *Sinn* főnév jelenthet *értelmet*, *hajlamot*, *jelentést* is. Celan versében valószínűleg *fényre való érzékenységre* kell gondolnunk, hiszen egy helyen a vers megszólítottja *fényérzékkel talál a lélekbe*.¹³ A *lélek* olyan hely, olyan entitás, melyben a legmélyebb érzelmek, a személyiség lényegi jegyei találhatóak, és persze ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint maga Isten is mindenképp jelen van. A fényt ezen hagyományban gyakran Istennel, a pozitív értelemben vett transzcendenssel kapcsolják össze – elképzelhető-e, hogy e fényérzék nem más, mint Isten-

13 „Am Lichtsinn errätst du die Seele.”

re, a transzcendensre való érzékenység? Mivel *nyelvrács*ról, egy az embert látszólag magába zártó struktúráról van szó, e tulajdonképpeni rácsszerkezet talán nem más, mint az emberi szavak korlátokkal teli világa, tulajdonképpeni börtöne. Ebben a börtönben talál valaki *fényérzékkel* a lélekbe – e *fényérzék* pedig talán nem más, mint az a képesség, mellyel a versbeli megszólított képes meghallani Istent, a transzcendens entitás szavait, szemben az emberi nyelv korlátokkal bíró, az embert rácsok közé szorító szavaival. Aki pedig képes meghallani az odaátrol szóló, fényként metaforizálható szavakat, nyilván olyan ember, akiben ott van egy új nyelv meghallásának és megteremtésének képessége – ez az ember pedig nem más, mint a költő, aki *fényérzékkel a lélekbe találva* képes olyan szavakat létrehozni, olyan jelentéstartalmakat nevükön nevezni és feltárni a befogadó előtt, amelyek korábban az emberi nyelv szavai által nem kerülhettek közvetítésre.

9. Schneebett – hóágy

A *Schneebett* – *Hóágy* című vers¹⁴ címadó szóösszetétele a celani költészet egyik visszatérő motívumát, a havat kapcsolja össze az ággal, az alvással, a megnyugvás helyével. A *Schneebett* című vers tradicionálisan szerelmes versként olvasható, mely tulajdonképpen egy disszonáns szerelmi kapcsolatot látszik megörökíteni, habár nyilván más olvasatok is megengedhetőek. A költeményben a lírai megszólaló és egy megszólított, feltehetően egy körvonalazatlan nőalak egy zuhanás után a *hóágy* felszínén fekszik, talán holtan, talán csak átmeneti megnyugvást lelve.

A hó a költészetben általában a tisztaság, a romlatlanság, a befolyásolatlanság toposza. A hozzá társítható fehér szín mindenképpen pozitív konnotációkat hordoz, hiszen a megtisztulás, az ártatlanság képzetét kelti. Habár a hó maga hideg, a mellé társított *Bett* – *ágy* ellenben tradicionálisan melegséget, megnyugvást, intimitást sugalló szimbólum, olyan hely, ahol az em-

14 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

ber végre elfeledkezhet gondjairól, vagy ahol az általa szeretett másikkal zavartalanul együtt lehet. Bevonható persze az elemzésbe a héber *beth*, a héber abc második betűje is, mely a többi héber betűhöz hasonlóan önálló szójelentéssel is bír, s általában *ház*, *otthon* jelentésben használatos. Az *ágy* és a *ház*, mint általában egy konkrét személyhez kötődő, intimitást sugalló helyek, talán nem is fogalmilag állnak egymástól oly távol, ily módon a *hóágy* akár egyszerre *hóház*, *hóotthon* is lehet.

Olyan ágyról van tehát szó, mely paradox módon talán hideg, ugyanakkor a megtisztulást, a megrontatlanságot vonja magával – a *Schneebett* lehet az újramezítés, minden addigi élmény elfeledésének a helyszíne, melyből felkelve az ember újramezítődhet, megtisztulva, talán mintegy megváltódva korábbi tapasztalataitól, de még bűneitől is. A *hóágy* az a biankó, minden által érintetlen hely, ahol a nyelv szavai is megtisztulhatnak, újraértelmeződhetnek, sőt, e megtisztulási folyamatból új szavak is létrejöhetnek. Az egymással ellentétes viszonyban lévő hidegség és melegség, az odakinti havas táj fergetege és az odabenti ágy bensőségessége rendelődik egymás mellé egy olyan szóban, mely leírásáig nem létezett, ám a ténnyel, hogy leírásra került, létrejött, s vele együtt megnevezésre, létrehozatalra került a dolog is, amit jelöl. Újszerű költői nyelv újszerű szavaként véleményem szerint nem csupán kompozicionálisan jelenti az összetételben szereplő két szó összegét, hanem ismételtelen csak egymástól látszólag távoli dolgokat hoz egymáshoz közelebb, egyesítve őket egyetlen költői fogalomban.

10. Herzzeit – szívídő

A *Herzzeit* – *szívídő*¹⁵ összetétel Celan egy Ingeborg Bachmann-hoz írt verse, a *Köln, am Hof – Köln, Hof tér*¹⁶ című mű kezdőszava. A költemény maga minden bizonnyal szerelmes vers, s a

15 „Herzzeit, es stehn
die Geträumten für
die Mitternachtsziffer.”

16 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

szívídő fogalma is feltehetőleg a szerelem élményével hozható kapcsolatba – a szívídő az érzelm, a szeretet ideje, s egyaránt jelenthet a szív által mért időt, illetve egy konkrét, meghatározott időpontot is. A versben, melyben a szóösszetétel előfordul, talán éppen az utóbbiról van szó, hiszen a *megálmodottak megállnak az éjféli jelére meredten*. A *szív*, mint az európai kultúra az emberrel metonimikus kapcsolatban álló egyik kulcsszimbóluma, illetve az *idő*, mely egyszerre véges és végtelen, egymásba kapaszkodva önmaguknál és önmaguk összegénél nyilván többet jelentenek – a *Herzzeit* összetétel arra is utalhat, hogy az idő fő mérőeszköze tulajdonképpen nem más, mint az emberi szív. Az a szív, melyben többek között Isten is lakozik, lakozott valamikor, s amelyet a hanyatló európai kultúra elfeledett, keresztüllőtt és a sarokba dobott. A celani költészet azonban mindennek ellenére újra megnevezi, s nem csupán a *szív*, mint az érzelmek, az érző ember szimbóluma, s nem is csupán az idő, a végeesség és a végtelenség együttes toposza kerül újra felidézésre – a két ismert, több ezer éves költői használatra visszatekintő szó egy új, addig nem létező költői szóban egyesül, megnevezve egy olyan új fogalmat, mely talán képes rádöbbenteni a szentitív befogadót, hogy mindennek ellenére az idő múlásának mércéje a szívben, az emberi érzelmekben rejlik, és minden történés időbelisége pusztán az emberi megnyilvánulásokhoz, az érzelmekhez mérhető.

11. Mundhöhe – szájmagasság

A *szájmagasság* szóösszetétel Celan *Ins Mundhöhe – Szájmagasságban*¹⁷ kezdetű versének kezdősorában fordul elő. A vers kezdősoraiban *szájmagasságban érezhetően* jelenik meg a *sötétség-növényzet – Finstergewächs*.¹⁸ A *száj* a költemény sugalmazása szerint bizonyos *magasságban – Höhe* helyezkedik el, ily módon

17 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

18 „In Mundhöhe, fühlbar:
Finstergewächs.”

magasztos hely, ahol a szavak, a nyelv értelemmel bíró egységei kimondatnak. Ami azonban *érezhetően* – *fühlbar* feltör e *szájmagasság*ba, sötétségből álló növényzet. E negatív konnotációkkal bíró, szintén neologizmus-szerű összetétel nyilvánvalóan a száj kimondó képességének elfojtására, a szavak visszatartására utal. Ami felemelkedik, az mindenképpen egy szintre kerül a *száj*jal, azzal a nemes emberi szervvel, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban állva talán antropológiai szimbólum is, hiszen nem csupán az evés, egy ösztönös szükséglet kielégítésének eszköze, hanem a beszéd, a nyelv konstituálásának feltétele is, mely megkülönbözteti az embert más élőlényektől. Itt azonban valami olyasmi emelkedik fel a *száj magasságába*, ami egyúttal megpróbálja megszüntetni, megsemmisíteni a szóképzést, az embert az állat szintjére visszasüllyesztve.

Amennyiben szavakat kimondó száját feltételezzük, gondolhatunk költői *száj*ra és annak metaforikus *magasságára*, mely nyilvánvalóan magasabb szinten áll a köznapi szavakat, mindennapi nyelvet megalkotó és kimondó *száj*hoz képest. A költői *száj*nak pedig jellegzetessége, hogy hiába próbálják meg elhallgattatni, a költő szükségszerűen *beszél*, szavakat ejt ki és *alkot* – az új költői szavak megalkotása pedig ellenállás lehet a beszédet elfojtani kívánó *sötétségnövényzettel szemben*, sőt, már maga a *Mundhöhe* költői kimondása, a *száj magasság*ba, magasztos szintre emelése egyfajta ellenállás minden esetleges támadásnak.

12. Sommerbericht – nyári híradás

A *Sommerbericht* – *nyári híradás* / *nyárhír* összetétel verscím, mely verscím első olvasásra pozitív konnotációkat sugall, hiszen a nyár a virágba borulás, az élet kiteljesedésének időszak. Ezen évszak kapcsolódik a *híradás* szóhoz, mely egy szóbeli vagy írásbeli nyelvi megnyilvánulást nevez meg. Talán maga a *nyár* az, amely *hírt ad*, *megszólal*, azaz antropomorfizációra kerül a költői megszólalás által. A szóösszetétel hordozta jelentéstarta-

mok alapján pozitívak kellenének, hogy legyenek, mint azt a cím sugallja, hiszen egy *nyári híradás* általában kellemes híreket sugall – a cím által felvezetett versszöveg hangulata azonban megítélésem szerint inkább melankolikus, mint teljes egészében véve pozitív, ráadásul a költői beszélő a vers zárósoraiban *elidegenült szavakkal való találkozást*¹⁹ említ.

A *híradás* tehát a szavaktól, feltehetőleg a mindennapi nyelv szavaitól (*Steinschlag*, *Hartgäser*, *Zeit* – *Kövägás*, *gyomok*, *idő*) való elidegenedésről ad hírt. Talán éppenséggel a költő és a költői nyelv az, *akik* elidegenednek a mindennapi emberi nyelv szavaitól, melyek nem megbízhatóak többé, ha költői nyelvhasználatról van szó. Ezen elidegenedés azonban nem mást von maga után, mint a *Sommerbericht*hez hasonló, új asszociációs rendszereket megnyitó szavak kialakulását.

13. Wort vom Zur-Tiefe-Gehn – mélybemenetel szava

A *Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* – *a mélybemenetel* / *az alászállás szava* komplex szóösszetétel az azonos kezdetű rövid versben fordul elő²⁰, annak kezdősoraként.²¹ A vers a Niemandrose kötet második költeménye, s filológiai szempontból tudható róla, hogy Celan felesége, Gisèle de Lestrangé születésnapjára írta annak napján, 1959. március 5-én. A vers, és maga a kezdőszó pedig

19 „Wieder Begegnungen mit
vereinzelten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.”

20 Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

21 DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sind es noch immer.

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

intertextuális utalás tartalmaz, ugyanis Georg Heym *Anfang der 50er Jahre – Az ötvenedik év kezdete* című verse első strófájának olvasataként is értelmezhető.²² A nyilvánvaló Georg Heym-alúzióval szoros összefüggésben a *Zur-Tiefe-Gehen – mélybe-alászállás* szintagma, melyhez birtokviszonnyal rendelődik a *Wort – szó*, nyilvánvalóan a mennybemenetel ellentéte, alászállás a mélységbe, adott esetben a pokolba, az alvilágba, akár a keresztény kultúrkör értelmezése szerint, akár miként Orpheusz, a mitológiai első költő szállt alá az alvilágba a görög mitológiában. A *mélybemenetel szava* az a szó, mely maga is alászáll a mélységbe, vagy legalábbis nevéen nevezi az alászállás cselekedetét.

Amennyiben *Zur-Tiefe-Gehn* alatt az alvilágba / pokolba való alászállást értünk, úgy az összetételhez a kárhozat, a negatív túlvilágra való áttérés asszociációja kapcsolódhat, ily módon a szó nyilvánvalóan baljós értelmet hordoz magában. Orpheusz, aki alászállt az alvilágba, ugyan visszatért a mélységből, de mégis elbukott, hiszen elvesztette Eüridikét, akiért eredetileg leszállt a holtak birodalmába. Ilyen értelemben az alászállás a költő bukását jelenti. Léven azonban a *mélybemenetel szaváról* van szó, ezen alászállás, mélybemenetel jelentheti a nyelv mélységeibe történő alászállást is. Habár az emberi nyelvet, mint tökéletlen reprezentációs rendszert, tekinthetjük egyfajta alvilágnak, evilági kárho-

22 Minderre Paul Celan verseinek kritikai kiadása hívja fel a figyelmet. Lásd: Paul CELAN, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 674-674. A Celan Georg Heym intertextuálisan citált versének első strófája a következő:

„Deine Wimpern, die langen,
Deiner Augen dunkele Wasser,
Laß mich tauchen darein,
Laß mich zur Tiefe gehn”

Magyar fordításban a versrészlet körülbelül így hangzik:

„Szempilláid, a hosszúak,
szemed sötét vize,
engedd, hogy belemerítkezem,
engedj a mélységbe alászállnom”

zatnak, amennyiben azonban *a nyelv mélységeiről* esik szó, úgy e mélységhez általában pozitív asszociációk kapcsolódnak, hiszen amennyiben alászállunk a nyelv világába, úgy megismerhetjük új, addig számunkra ismeretlen mélységeit, rejtett jelentéseit. A költészet azon nyelvi magatartásforma, mely sajátos, a természetestől eltérő mivoltából kifolyólag képes átlépni a határokat. Ezen határátlépés révén pedig új, addig ismeretlen mélységeket képes megnyitni. A költői szó képes mélyebbre hatolni mind a nyelv mélységeiben, mind pedig a befogadó lelkében, mint a köznapi beszéd. A *mélybemenetel szava* egyrészt néven nevezi a mélységek feltárását, másrészt maga is alászáll a mélybe, elérhetővé, megérthetővé téve azt az arra érzékeny ember számára.

14. Purpurwort – bíborszó

A *Purpurwort – bíborszó* a *Psalm – Zsoltár*²³ című, viszonylag ismert Celan-költeményben előforduló neologizmus. A szóhoz egy szín, a *bíbor* kapcsolódik, mely élénkségéből kifolyólag utalhat lángolásra, életteliségre. A *bíborszót* a vers többes szám első személyű lírai beszélője a *tüskék felett zengte el*.²⁴ A költemény hangsúlyozottan a rózsza, pontosabban a *semmi és senki rózsája – Die Nichts-, die Niemandrose* szimbólumára épül, mely egyébként a verset tartalmazó kötet címe is, e virág pedig valószínűleg nem más, mint az egyedül állás, a kitaszítottság szimbóluma.

Az elzengett *bíborszó* lángra kap, életre kel, a hagyományos szó kiszakad mindennapi közegéből. A költő zsoltáros, aki rendelkezik azon képességgel, hogy a szavakat mintegy isteni sza-

23 Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

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

vakként kimondva / őket Isten felé intézve a köznapi szót szakrális szintre emelje. Így lesz a *Wort*ból *Purpurwort*, az egyszerű kimondott / leírt szövegből zsoltár. A zsoltár(osság) lehet a szent szavak kimondása képességének, a költői szövegek teremtő erejének megtestesítője. A szavak egyszerűen kiszakkíttatnak hagyományos közegükből, melyben már elhasználódtak és elvesztették értelmük stabilitását – az új kontextus, melybe kerülnek, bíborlángra gyújtja, életre kelti az elhasznált szavakat, a régi elemekből, azok kombinálásával új jelölőket alkotva.

15. liedfest – dalnak ellenálló

A *liedfest*, mely Celan kései²⁵, *Mit erdwärts gesungenen Masten – Földre énekelt árbocokkal*²⁶ kezdetű, mindössze hatsoros versében fordul elő, egyszerre jelenthet *dalkeményet* és *dalnak ellenállót* is. A vers, mely a vizsgált szóösszetételt tartalmazza, leginkább a világ szellemi-kulturális értelemben vett széthullásának víziójaként olvasható, melyben a költő továbbra is *kapaszkodik*, maga válik *dalnak ellenálló árbocszalaggá*, miközben a mennybolt hajóhoz hasonlatos roncsai a földi világ felé süllyednek. A költő ellenáll a *dalnak*, mely feltehetőleg metonimikus kapcsolatban van a süllyedő *mennyboltronsokkal* – *Himmelwracks*, hiszen maga a dal is *fából készült* – *Holzlied*, tehát feltehetőleg a megsemmisülés, a pusztulás dala. A végzet dalának való ellenállás által a költő önmaga is *jellé* lesz, eggyé válva a maga által teremtett költői szóval.

25 Paul CELAN, *Atemwende*.

26 MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel.

A költészet új nyelve, amennyiben kialakulhat, úgy feltehetőleg az emberi kultúra és a hagyományos eszmék részleges vagy teljes pusztulása után alakul ki, mely pusztulás a második világháborúval és a XX. század egyéb történelmi tragédiáival talán már végbe is ment. Ezen kulturális pusztulás azonban egyzersmind magában hordozhatja az újrakezdés reményét, mely újrakezdés keretében a költő a régi szavak romjaiból új szavakat, új fogalmakat kreál.

16. Fadensonnen – fonálnapok

A *Fadensonnen – fonálnapok / napfonalak* az ismert, azonos kezdetű Celan-vers²⁷ első szavaként és soraként²⁸ fordul elő. Eme szóösszetétel, habár ez is nyilvánvalóan homályos, valószínűleg a *szürkésfekete pusztaság* feletti, feltehetően felhős égbolton átörő, fonálszerű napsugarakat jelenti. A rövid költemény kezdőszava nyilvánvalóan összefügg a vers végén található, szintén többes számban álló *dalokkal*, melyek *az emberen túl éneklendők el*, és melyek minden bizonnyal transzcendens, adott esetben isteni dalok, dallamok, tehát nyelvi megnyilvánulások.

Az összetétel addig meg nem nevezett jelenséget nevez néven, melyet talán a köznapi nyelv nem is igazán képes néven nevezni. A nap sugara fényjelenség, mely egyben hőt, melegséget is magában hordoz. A felhőkön átörő napsugár nyilvánvalóan a teremtés, a sötétséggel, az elmúlással szemben álló életerő ösképe. A *Faden – fonál* ezzel együttesen olyan fizikailag tapintható tárgy, mely ha nem is végtelen, de hosszú, folyamatszerű, akár

27 Paul CELAN, *Atemwende*.

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

az emberi élet – már az ókorban is létező toposz az *élet fonala*. Mind a *fonál*, mind pedig a *napok* az életet, a teremtést magukban hordozó szavak, költői szavak esetében pedig nyilvánvalóan nem csupán biológiai, de szellemi létmódra is utalnak. A *Faden-sonnen* talán éppen a költői szó / beszédmód újfajta, szintén költői megnevezése, mely ebből és szintén plurális alakjából kifolyólag talán valóban azonos az *emberen túl éléneklendő dalokkal*. A költői szavak formálta költői szöveg a természetes nyelvi szövegekhez hasonlóan nyilvánvalóan folyamatos, még akkor is, ha más szabályok szerint teremtődik, mint a köznapi beszéd – folyamatos, azaz fonálszerű, kezdettel és véggel rendelkező, koherens formáció, a többes számban álló *napok* pedig talán maguk a fényt magukban hordozó, transzcendens erejű verset alkotó költői szavak. Figyelemre méltó a *Sonn* főnév többes számba tétele – a fizikális, ember által tapasztalható világban, legalábbis a Föld naprendszerében egyedinek tekinthető égitest a költői világban megsokszorozódik, éppen úgy több van belőle, mint ahogyan az *embereken túl* sem csupán egyetlen *dal éneklendő el*. A többes szám szerint a fonálként legöngyölődő, fényt hordozó költői szavak / dalok nem egyediként léteznek, ezek szerint talán többféle költői beszédmód, a transzcendens többféle szavak általi elérése lehetséges. Az új költői megnevezés sok mindent magában foglal, azonban amennyiben elfogadjuk, hogy az összetétel tulajdonképpen a költői nyelvi megnyilvánulásra utal, úgy nem ad neki valamiféle kizárólagos, definíciószerű létmódot.

A költészet, amennyiben célul tűzi ki a kifejezhetetlen / transzcendens kifejezését, ezt nyilvánvalóan nem pusztán egyféle módon képes megtenni, hanem szinte mindig az alkotó eredetiségén, egyediségén keresztül.

17. Rauchmund – füstszáj

A fenti neologizmus a *Landschaft – Táj*²⁹ kezdetű versben fordul elő, mely *urnalényekkel – Urnenwesen*, illetve *füstszáj és füstszáj*

29 Paul CELAN, *Atemwende*.

*közötti párbeszéddel*³⁰ indít. A *füst – Rauch* légnemű, tapinthatatlan jelenség, míg a *száj – Mund* konkrét, fizikálisan is tapintható emberi testrész, ily módon megfogható és megfoghatatlan kerül összeolvasztásra egyetlen szóban. A *füst* kapcsán eszünkbe juthat a Celan költészetének köztudottan egyik alapélményeül szolgáló holocaust, illetve a haláltáborokban meghalt emberek elégetett testének *füstje*, a halottak szájának hamuvá lett szavai.

E szájak azonban még füstként, elégetve, elporladva is tovább beszélnek, mi több, *párbeszédet – Gespräche* folytatnak egymással. Azáltal, hogy költői szóval megnevezésre kerülnek, mintha újra életre kelnének, s e néven nevezés által képesekké válnak a megszólalásra, az elégetett, elhallgattatott szavak újra kimondására. A költői szó nem csupán új fogalmakat és új nyelvet teremt, de az elfeledett és kimondhatatlannak gondolt múltat is őrzi, megnevezi, szóra bírva, ekként szólaltatva meg a halottakat, elmondva és elmondatra velük azokat az eseményeket, melyeket korábban a nyelv által elmondhatatlannak gondoltunk.

18. Sandstimme – homokhang

Homokhanggal – Sandstimme az *Osterqualm – Húsvéti füstgomolyag*³¹ című költeményben találkozhatunk. A költői beszélő a vers végén három *homokhangot* azonosít *három skorpióval*, majd a *csónakban ülő vendégsereggel*.³²

A *homok* száraz és élettelen entitás, míg a *hang*, mely feltehetőleg *beszédhang – Stimme*, ezzel ellentétben élő, emberi szájtól származik. A *homokhangokkal* és a *skorpiókkal*, a sivatag

30 „LANDSCHAFT mit Urnenwesen
Gespräche
von Rauchmund zu Rauchmund.”

31 Paul CELAN, *Atemwende*.

32 „Drei Sandstimmen, drei
Skorpione:
das Gastvolk, mit uns
im Kahn.”

homokjában élő lényekkel feltehetőleg azonosított (habár Celanra jellemző módon a megnevezett dolgok egymáshoz való viszonya nem teljesen világos) *vendégsereg* – *Gastvolk*, mely *ve-lünk* van ott a csónakban, talán a szokatlan, új költői kifejezésformákra utal, melyek egyelőre csak *vendég* módjára, átmeneti jelleggel lépnek be a nyelv homoksivatagába. E vendég jelleg azonban állandósulhat is, hiszen a nyelvbe lépése, kimondása / leírása által egy szó már létrejön, a nyelv elemévé válik, még akkor is, ha csupán költői módon hoz egymástól távoli jelentéseket, asszociációkat egymáshoz közelebb. A *homok* megszólal, belőle *hang* hallatszik, a *hang* által pedig minden bizonnyal szavak mondatnak ki. A száraz élettelenésségből száját formálva új, élő szavak vize fakad.

19. Metapherngestöber – metaforafergeteg, metaforavihar

Az *Ein Dröhnen* – *Mennydörgés*³³ kezdetű, mindössze néhány soros Celan-vers utolsó szavaként³⁴ megjelenő *Metapherngestöber* – *metaforafergeteg* a celani költészet más vizsgált összetételeihez hasonlóan szokatlan, meghökkentő nyelvi elem. A *metafora* elvont fogalom, a *Gestöber* – (*hó*)*vihar*, *forgószél*, *fergeteg* viszont az esetek többségében fizikálisan tapasztalható, tapintható tárgyakat magával sodró jelenség. A két szó ebből kifolyólag egymással valamennyire ellentétes viszonyban áll, hiszen konkrét és elvont fogalmak kerülnek egymás mellé egyetlen szóban, az összetétel által megtörténik magának a metafora fogalmának költői szempontból invenciózus metaforizációja is.

33 Paul CELAN, *Atemwende*.

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

A *metaforafergeteg*be az igazság száll alá, feltehetőleg az égből. Ezen igazság lehet akár a művészet igazsága, vagy valamilyen más transzcendens igazság, afféle isteni kinyilatkoztatás is. A metaforák fergetege nyilvánvalóan az emberi nyelv, értve ez alatt nem csupán a költői, hanem a köznapi nyelvet is. A mindennapi nyelv adott esetben végletes metaforikussága azonban talán azt is meggátolja, hogy a nyelv által valamilyen értelemben *igaz* állítások kerüljenek kimondásra. Ennek ellenpontjaként lép a metaforák fergetegébe a megnevezetlen, körülhatárolatlan igazság, mely olybá tűnik, a versben az igazságértékkel nem bíró metaforák ellenpontjaként jelenik meg. Megítélesem szerint az összetétel nyelvfilozófiai mélységekkel bír, hiszen amennyiben az emberi nyelvet valóban metaforák fergetegeként gondoljuk el, az hordozhat pozitív és negatív konnotációkat is, hiszen egyrésztől a metaforikusság révén az emberi nyelv sokféle, akár átvitt jelentéstartam választékos kifejezésére alkalmas, másrésztől viszont amennyiben *vihar*, *fergeteg*, úgy minden bizonnyal rendszertelenül örvénylő tömeg, tehát kiismerhetetlen, jelentések szabatos kifejezésére nem biztos, hogy alkalmas. Vajon az igazság valamilyen módon szemben állna a nyelv metaforikusságával? A kérdés aligha válaszolható meg egyértelműen, azonban amennyiben Celan radikális metafora-ellenességére gondolunk, úgy feltételezhetjük, hogy a metafora (jelentésátvitel?) Celan értelmezésében valamely olyan nyelvi entitás, mely a pontosságot, közvetlen kifejezést nem vagy nem egészen teszi lehetővé. A költői nyelv szavai megtisztítják magukat a metaforáktól – a költői képek nem a versen kívüli valóságra utalnak, hanem transzcendens jelentéstartamokként megteremtik saját költői valóságukat, mint ahogyan a költői nyelv is megteremti a maga saját, a természetes nyelvtől eltérő és elhatárolódó szavait.

Celan *unentworden* – *meg nem semmisült* (?) megszólítottját *Augenblicke* – *Szempillantások* kezdetű rövid versében *önmagga mindenhonnet való összeszedésére* szólítja fel.³⁵ Az *entwerden* ige, melynek harmadik, befejezett melléknévi igenévi alakja az *entworden*, a németben létezik, bár igen ritka, s (főként a zsidó) miszticizmus nyelvében annyit tesz, *megsemmisülni*. A német nyelv ezt a *werden* – *válni*, *lenni valamivé* igéhez egy általában negatív jelentéstartamot hordozó *ent-* praefixumot tesz, ezzel fejezve ki a *valamivé válás* ellentétét, a *semmivé válást*. Celan azonban paradox módon még a negatív praefixumot tartozó ige elé egy másik, szintén negatív, valamivel ellentétes jelentéstartamot hordozó *un-* praefixumot helyez, a negatív értelmű *semmivé válást meg nem semmisüléssé*, *nem-semmivé válássá* változtatva, közelebb hozva a neologizmusként létrehozott igealakot a tőként szolgáló *werden* – *valamivé válni* ige eredeti értelméhez.

A szavak adott esetben bizonyos teremtő erővel bírnak. Ha egy létező, negatív értelmű szót költői módon megváltoztatunk, e negatív értelem kiiktatható, felülírható, visszájára fordítható. Celan verse ezzel a szemantikai értelemben vett inverzióval egy létező, negatív értelmű szót önmagából kifordít, neki új, alapjelentésével ellentétes jelentést ad, mégpedig feltehetőleg pozitívat.

A megszólított, aki *unentworden*, lehet maga a költő vagy a vele metonimikus kapcsolatban álló költői szó. A posztmodern elképzelések szerint a szöveg immár csak önmagát írja meg, a költő pedig csupán egyfajta médium, aki elég, ha felszólítja az *unentworden* létezőt azáltal, hogy *nevén nevezi*, a néven nevezés gesztusa által pedig e régebbi szót új kontextusba helyezve, tovább képezve kiszakítja a hagyományos emberi nyelv korlátai közül.

35 AUGENBLICKE, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,
samml dich,
steh.

A *Simili-Dohle* – *látszatcsóka* szóösszetétel, mely a *Frankfurt, September* – *Frankfurt, szeptember*³⁶ című versben fordul elő, minden bizonnyal a szimulakrumok ősi problémájára mutat rá. A versben megjelenő *látszatcsóka reggelizik*, miközben *torokzárhang énekel*.³⁷ A megnevezett csóka a fizikális, tapintható-érzkelhető valóság keretei között nyilván egy valódi, teljesen köznapi madár, a költő azonban egy új szó nyelvbe való bevezetése által mutat rá, hogy minden, amit a fizikai valóságban tapasztalunk, csupán látszólagos, szimulakrum, a látható világ mögött pedig – akár Platón nyomán elgondolva – feltehetőleg ott van egy láthatatlan világ.

A dolog újradefiniálódik, a *csóka*, mely a köznapi ember számára megkérdőjelezhetetlenül valós és észlelhető, egyszerre *látszattá*, valaminek a hamisítványává, utánzatává válik. A költő feladata, hogy a köznapi nyelvhasználat fizikális dolgokat, azokat is bizonytalanul és pontatlanul megnevező szavait túllépve olyan dolgokat nevezzen nevükön, melyek fizikálisan nem tapasztalhatóak – a transzcendens létezők szavakba öntésére, a mögöttes tartalmak sejtetésére pedig a költőnek új szavakra, új fogalmakra lesz szüksége.

36 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

37 „Die Simili-
Dohle
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlusslaut
singt.”

22. Bedeutungsjagd – jelentésvadászat

A *Bedeutungsjagd*, mely Celan *Die abgewrackten Tabus – A lerombolt tabuk*³⁸ kezdetű rövid versének végén³⁹ jelenik meg, nyilvánvalóan a költő új, s egyben talán stabil jelentések utáni vágyát fejezi ki. A későmodern irodalomban a nyelv által rögzített jelentések többé nem stabilak, Celan költői beszélője pedig néven nevez egy jelenséget, mely korábban megnevezhetetlennek látszott, azaz bevezet a nyelvbe egy új fogalmi kategóriát.

Mivel a jelentés elvont fogalom, igencsak nehézkes rá a szó köznapi értelmében *vadászni* – a költői nyelv keretei között azonban természetesen ez is lehetségessé válik, hiszen a metaforizáció jelensége talán nem is ismer határokat. A költő egyetlen szó kimondása / leírása által deklarálni egy teljes intenciót, programot. Ezen intenció szerint olyan nyelvet, olyan nyelvi elemeket kíván megalkotni, mely az elmenekült jelentéseket újra képes megragadni, sőt, adott esetben új, addig nem létező vagy nem létezőnek hitt jelentéseket képes kifejezni, megnevezhetetlen, szokatlan és empirikusan nem tapasztalható dolgokat megragadni.

23. Bedeutungsfluch – jelentésmenekülés

A *Bedeutungsfluch* a *Bedeutungsjagd* ugyanazon versben előforduló ellenpontja – a jelentések mintha természetükből fakadóan megpróbálnának elmenekülni az ember elől, kitérni a hermeneutikai vagy más értelemben vett megértés elől. Bármely ismert emberi nyelv ismert szavainak szemantikája bizonytalan, a világ pedig nem teljességgel bizonyul megérthetőnek pusztán a nyelv-

38 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

39 „DIE ABGEWRACKTEN TABUS,
und die Grenzgängerei zwischen ihnen,
weltennaß, auf
Bedeutungsjagd, auf
Bedeutungs-
flucht.”

ven és a nyelvi kommunikáción keresztül, a stabil jelentéseket hordozónak vélt emberi nyelv, legalábbis annak köznapi változata, mint reprezentációs rendszer, megkérdőjeleződni látszik.

A költői szó azonban a jelentések menekülő voltának egész idáig megnevezetlen jelenségét egy elvont fogalom antropomorfizációján alapuló szóösszetétel bevezetésével megragadhatóvá, valamilyen módon elérhetővé és megérthetővé teszi. A természetüknél fogva menekülő, az emberi megértésfolyamatok elől elzárkózó jelentések talán éppen oly módon ragadhatóak meg, *ejthetőek el* a *Bedeutungsjagd* metaforikus értelménél maradván, hogy az újszerű költői nyelvhasználat régi szavakból kompilált, de lényegüket tekintve újonnan létező, új értelmet hordozó szavakat teremt, már amennyiben a költő *jelentésvadászatát* siker koronázza, mely nyilvánvalóan nem minden egyes szerző és nem minden egyes megírt vers esetében mondható el automatikusan.

24. Prasselgebet – (tűz)ropogásimádság

A *Prasselgebet – (tűz)ropogásimádság* az *Als Farben – Akár a színek*⁴⁰ kezdetű vers bizarr, neologisztikus szóösszetétele. A német *prasseln* ige bír *sustorogni*, *sercegni*, *pattogni*, ugyanakkor *kopogni*, *zuhogni* jelentéssel is, Celan versében azonban megítélésem szerint inkább a tűz ropogását jelenti. Celan versében a *tűzropogásimádság – Prasselgebet kigyulladt szemjéj-hiány – entbrannten Liedlosigkeit*en előtt jelenik meg.⁴¹

A *Gebet – ima, imádság* vallásos konnotációval bíró szó, mely Istenhez intézett, szent szavak kimondását jelenti. Az

40 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

41 ALS FARBEN, gehäuft,
kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,
ein Viertelmonsun,
ohne Schlafstatt,
ein Prasselgebet
vor den entbrannten
Lidlosigkeit.

imádság szentsége mellett ugyanakkor még mindig köznapi és emberi beszédcselekvésnek tekinthető, mely önmagában a valóságos ember számára nem más, mint egy mindennapi rituálé. Azonban ha a *tűz ropogása* és az *imádság* egymás mellé rendelődik, a köznapi szó lángolóvá, élettélivé válik, hasonlóan a *Psalm – Zsoltár* című versben előforduló *Purpurwort – biborszó* összetételhez. Megítélésem szerint itt valami hasonlóról van szó.

A szó lángol, tehát a szavakból álló, látszólag halott nyelv élővé válik. Az ember és az Isten szava a lángoló nyelvben talán össze is keveredik, hiszen a költő, mint alkotó, teremtő ember, valamilyen módon hasonlatos Istenhez, hiszen a maga valóságait teremti meg, melyek valamilyen módon függetlenek a mindennapok emberi valóságától. A költői nyelv Isten nyelvéhez hasonló kifejezési rendszer, Isten nyelve pedig talán tulajdonképpen maga a létezés, hiszen amennyiben Isten a zsidó-keresztény hagyomány elképzelései alapján pusztán a szavak kimondásával, a teremtendő dolog megnevezésével létre is hozza a dolgot, úgy a nyelv maga szükségképpen konstituálja a létezést.

25. Stirnsplitter – homlokcsontszilánk, homlokrepez

A *Stirnsplitter – homlokcsontszilánk, homlokrepez* Celan *Vorflut – Dagály* kezdetű versében fordul elő, ahol is *átkel a határon* a vers meghatározatlan megszólítottjának kedvéért.⁴² A *Stirn – homlok* egyértelműen metonimikus kapcsolatba hozható az emberrel, melynek testéhez tartozik, ily módon antropológiai

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

Ein weißer Stirnsplitter geht
für dich über die Grenze.

szimbólum is, hiszen a homlok mögött az agy, a gondolatok világa helyezkedik el. A homlok a koponyacsont része, a koponya pedig egyfelől a gondolkodásnak, az emberi elmének, tudásnak és találegonyságnak, másrészt lemeztelenített, pusztá csont állapotában a halálnak, az oszlásnak a szimbóluma.

A homlokknak azonban csupán egy szilánkja létezik – a *Splitter* a németben jelenthet *szálkát, szilánkot, forgácsot*, de akár (*gránát*)*repsz*t is, mindenesetre valaminek csupán egy darabjára utal. Amennyiben pedig egy homlok(cson)tak pusztán már a *szilánk*-járól esik szó, joggal feltételezhetjük, hogy a vele metonimikus kapcsolatban álló ember már nem él, hiszen homlokát, koponyáját betörték, összetörték. Celan versében azonban bizarr módon a neologizmus, *Stirnsplitter*, mely *Splitter* mivoltából kifolyólag szükségszerűen halott, mégis életre kel, antropomorf módon cselekvést végez – átkel a határon, valaki kedvéért. A *valaki* persze itt is homályba burkolódik, éppen úgy jelentheti magát a költői beszélőt, mint a feltételezett általános olvasót, akár az egész emberiséget.

Amennyiben a *Splitter* *repsz*nek fordítjuk, eszünkbe juthatnak a gránátok repeszei, tehát a háború és a háborúban való tömeges halál élménye, melyről tudjuk, hogy a celani költészet egyik, habár nem kizárólagos alapélményének tekinthető. E *Stirnsplitter* lehet egy a háborúban, robbanásban meghalt ember földi maradványa. A halott ember koponyájának, metaforikus értelemben tehát elméjének, tudásának maradványa a költői névadás, megnevezés folytán mégiscsak életre kel, mégpedig nem is akármilyen cselekvést hajt végre – határátlépést, mégpedig valaki másért. Elképzelhetetlennek tűnhet-e, hogy a versben vizionált halott tulajdonképpen költő, illetve a vele szinte egylényegű (költői) nyelv, mely az emberiség szolgálatáért, a tanúsítás kedvéért még feltámadni is képes? A *homlokcsontszilánk* kiszakad az *öt* eredetileg tartalmazó testből, s mint költői megnevezéssel bíró entitás, már nem kötö az emberi világ és a mindennapi nyelv korlátai. Képessé válik átlépni a *határokat*, talán azokat a határokat, melyek az emberi nyelv és az ember által észlelhető világ korlátait jelentik. E határátlépés révén a költői szó is több lesz önmagánál, olyan magasságokba és mélységekbe jutva el, ahová korábban nem vagy ritkán volt képes eljutni.

26. Schneepart – hószólam, hóhang

A *Schneepart – hószólam, hóhang* összetétel, mely egyben egy viszonylag ismert Celan-vers⁴³ kezdőszava, illetve a verset magában foglaló kötet⁴⁴ címe is, több más celani szóalkotáshoz hasonlóan egy élettelen dologhoz rendel emberi megnyilvánulást, nevezetesen beszédet, megszólalást. A hó tradicionálisan a tisztaság, az ártatlanság, az új kezdet, a tiszta lappal való indulás toposza – hidegsége révén persze jelentheti a telet, az elmúlást is. *Hószólam* esetében azonban megítélésem szerint a tiszta nyelvi megnyilvánulás kerül költői megnevezésre, egyfajta hószerű, fehér költői nyelv, mely mentes minden korábbi, rommá lett jelentéselemtől. A költői nyelv radikális megtisztításra kerül. Amennyiben a költő *hószólamban / hóhangon* szólal meg, talán gondolhatunk a metaforák kiiktatására – a költői nyelv a természetes nyelvvel ellentétben nem lesz többé *metaforák fergetege*. E tiszta szólam önreflexív, nem a tapasztalható valóságra, hanem a rajta túli metafizikai létre utal, s ha nem is tárja fel azt teljes egészében, de sejteti azt. A *hó* egyúttal talán a költő megtisztult testét is jelképezi, hiszen maga metonimikus kapcsolatban áll saját nyelvi megnyilvánulásaival.

43 SCHNEEPART, gebäumt, bis zulezt,
im Aufwind, vor
den für immer entfensterten
Hütten:

Flachräume schirken
übers
geriffelte Eis;

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

44 Paul CELAN, *Schneepart*.

27. Schreibzähnen – írásfogak, írófogak

A *Schreibzähnen – írófogak, írásfogak* a *Mit den Sackgassen sprechen – Zsákutcákkal beszélni* kezdetű kései versben⁴⁵ fordul elő, a költemény utolsó szavaként⁴⁶. A *Schreib* főnévi tő a *schreiben – írni* ige főnevesült alakja, emberi cselekvésre, nyelvi megnyilvánulásra utal, ráadásul olyan nyelvi megnyilvánulásra, mely a kimondott szóval ellentétben rögzíteni is képes. Az írás tevékenység, elvont fogalom, a *Zahn – fog* ellenben konkrét, fizikálisan tapintható létező, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban áll. Az összetétel által ismételt csak egy elvont és egy konkrét fogalmat egyesít egyetlen költői szóban. A fog az emberi fej, pontosabban a koponya része, ily módon lehet egyszerre élő és halott, azaz élettelen. A fogak által *rágás* megy végbe, mégpedig a vers világában egy bizonyos kenyér rágása. Az *írásfogak* lehetnek a költő metaforikus fogai, melyekkel mintegy *megrágja* a nyelv keserű kenyerét – azonban amennyiben sikerrel jár és átrágja magát a nyelv rácsain, új, transzcendens jelentéstartamok szavakba öntésére válhat képessé.

45 Paul CELAN, *Schneepart*.

46 MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN
vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

28. Posauenestelle – harsonaszótér

A *Posaunenstelle* – *harsona(szó)tér*, *harsonák helye* összetétel az azonos kezdetű⁴⁷, kései Celan-versben⁴⁸ fordul elő. A *Posaune* – *harsona* nyilvánvalóan bibliai referenciát hordoz, egyrészt utalhat a Jerikó falait ledöntő harsonákra, másrészt akár a végítélet harsonáira. A harsonák zenéje már a Biblia szerint is képes ledönteni a falakat – e falak szimbolizálhatják az emberi nyelv kifejezőképességnek korlátait, amelyeket a költői szó zenéje képes túlhaladni. A *Stelle* az összetételben talán az a *tér*, *hely*, ahol a harsonaszó elfér, ahol lennie kellene, ráadásul *izzó üresszöveg mélyén*. E térben tehát a vers sugalmazása szerint még nem hangoztak fel a harsonák, csupán itt az ideje, hogy megszólaljanak – itt az ideje, hogy ledőljenek az emberi nyelvet maguk között tartó korlátok, s rajtuk túl kialakuljon egy olyan költői nyelv, mely a természetes nyelvnél szükségszerűen többre képes. A harsonáknak térül szolgáló hely nyilvánvalóan csak a versek világában lehetséges – olyan világban, ahol a materiális világ törvényei nem érvényesek, és ahol a felhangzó zeneszó / költői szó valóban falakat bont, ítéletet hirdet.

29. Leertext – üresszöveg

A *Leertext* – *üresszöveg*, *ürességszöveg* összetétel ugyancsak a *Posaunenstelle* kezdetű rövid versben fordul elő, mégpedig *izzó üresszöveggént*, melynek mélyén ott van az a bizonyos *har-*

47 Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

48 DIE POSAUNENSTELLE
tief im glühenden
Leertext,
in Fackelhöhe,
im Zeitloch:

hör dich ein
mit dem Mund.

sonaszótér. Egy üres szöveg / olyan szöveg létezése, mely maga az üresség, első olvasásra magában is paradoxon, hiszen a tradicionális elgondolás szerint a *szöveg* olyan nyelvi egység, mely rendelkezik valamiféle tartalommal, jelentéssel. Ezen *glühende Leertext* – *izzó üresszöveg* azonban olybá tűnik, nem csupán üres, azaz nem rendelkezik tartalommal, de égést, fényjelenséget is produkál. A költői kép alapján talán feltételezhetjük, hogy egy izzó szöveg mintegy önmagából égeti ki a korábbi, elavult, kikopott jelentéseket, ezáltal *leerré*, *üressé* válik, üres teret képez a versben ugyancsak megjelenő költői harsonáknak. A harsonák, mint az a fentebbi összetétel vizsgálatánál említésre került, talán képesek ledönteni az ember és a nyelv korlátait, hasonlóan Jerikó vagy az utolsó ítélet harsonáihoz. A költészet visszaadja a szövegnek azt a lehetőséget, hogy a régi helyett mintegy önmagát üresre égetve új, transzcendens tartalmak kifejezőjévé, adott esetben magává a transzcendenssé váljon.

A *Leertext* összetétel utalhat akár azon posztmodern szövegfelfogásra is, mely szerint a szövegben a jelentések nem eleve adottak, a szöveg kiinduló állapotában voltaképpen *üres*, jelentéstartamokkal pedig a befogadó tölti meg az értelmezési folyamat során. Amennyiben semmit sem tekintünk eleve adottnak, úgy a költészet, a vers önmagában *Leertext* – a költő csupán irányt mutat, sejtet valamit, a jelentéstartamok megtalálása, helyükre illesztése, a szétszórt elemek mozaikszerű helyükre – ráadásul minden olvasatban megváltozó helyükre – illesztése ránk, olvasókra vár.

30. entimmernd – örökkévalóságát elvesztő

E bizarr beálló melléknévi igenevet Celan egyik kései versében, a *Wie ich – Ahogy én*⁴⁹ kezdetű versben találjuk, ahol a zárósorokban *undendlich entimmernde Du*-ról esik szó, azaz

49 Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

kb. *te, ki végtelenül veszíted el örökkévalóságodat.*⁵⁰ Az *entimmer* ige neologizmus, mely az *ent-* negatív tartalmú előképzőből, illetve az *immer* – *örökké, mindig* határozószóból kerül előállításra, habár az *immer* szó *was immer* jellegű összetételekben *bármi, bárki* általános jelentéssel is bírhat. Környezete alapján a szó paradox jelentéssel bír, hiszen ha valami *unendlich entimmernd*, azaz kb. *örökkévalóságát végtelenül elveszítő*, ezáltal maga az örökkévalóság elvesztésének folyamata is végtelenné, időtlenné, tehát tulajdonképpen *örökkévalóvá* válik. A megszólított *du unendlich entimmernd*, tehát mindig elveszíti örökkévalóságát, s tulajdonképpen e mindig keresztül soha nem veszíti el. De el lehet-e veszíteni az örökkévalóságot, ha valami / valaki egyszer már örökkévalóvá vált? Nem zárja-e ki az örökkévalóság ténye azt, hogy ezen állapot megszűnőn létezni, mikor eleve magában foglalja a szüntelenséget, az idő dimenziójának elvesztését? A kérdés nyilvánvalóan filozófiai mélységű, melyre aligha van egyértelmű válasz – a celani költeményben előforduló szokatlan szóalkotás úgy gondolom, lényegében egy saját farkába harapó kígyó, mely talán a költészet lényegét fogalmazza meg – a költészen keresztül elérhető az örökkévalóság, ám mivel egy versszöveg véges létező, így ezen örökkévalóság is megszűnik. A vers újraolvasása során azonban a befogadó újra képes belépni a transzcendensbe, majd onnét újra kilépni. A folyamat ily módon vég nélküli – a költészet *vég nélküli veszíti el örökkévalóságát*, ám e vég nélküliségen keresztül egyben örökkévalóvá is válik. A transzcendens kifejezése és a transzcendenssé válás lényegében egy és ugyanaz – a transzcendensben pedig már nem létezik az idő

50 WIE ICH den Ringenschatten trage,
trägst du den Ring,

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

emberi fogalma, a költészet világában felfüggesztődnek az emberi nyelv és az emberi világ számunkra ismert szabályai. Az örökkévaló, kontextustól függetlenné váló szöveg olvasása által talán egy időre mi is részeivé válunk ezen nyelvi örökkévalóságnak, azonban mivel az ember halandó, ezt az újra- és újraértelmezések, olvasások során folyamatosan, vég nélkül el is veszítjük, mivel maga az emberi lét véges – a művészet, a művészi alkotás azonban, amennyiben későbbi korokban is képes fennmaradni, s ez fokozottan igaz lehet az anyaghoz kevésbé kötött, korlátlanul reprodukálható irodalmi szövegekre, végtelen, azaz örökkévaló. E végtelenség és végeesség aporisztikus ellentéte látszik megnyilvánulni az *unendlich entimmernde du* szókapcsolatban, ám amennyiben a művészet esetleges örökkévalóságára és transzcendens voltára gondolunk, nem feltétlenül kell e feloldhatatlan ellentétet egyúttal tragédiaként kezelnünk.

Összegzés

Paul Celan költői szóösszetételei kapcsán láthatóvá válik, hogy a vizsgált néhány összetétel jórészt egymástól távol álló asszociációkat sejtető szavakat, némely esetben elvont fogalmakat és konkrét főneveket rendel egymás mellé egy-egy újonnan megteremtett összetétel keretében. Sok esetben előfordul egymással ellenpontoszó viszonyban álló szavak, például élő vagy életjelenséget sejtető és élettelen entitások, mint a *Rauchmund – füstszáj, Schneepart – hószólam, Schreibzähne – írásfog*, stb. új szó keretében való szokatlan, meghökkentő összerántása, mely által úgy gondolom, ezen szavak új, addig nem létező költői fogalmakat képesek megnevezni, illetve költői erejük az összetétel ténye által is nagy mértékben megnövekszik.

Habár a szóösszetételek elemzésekor és jelentésük megfejtésének kísérleteikor nem támaszkodtam bővebb szakirodalomra, így az értelmezések elsősorban egy olvasó értelmezései, mégis érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a magyar Celan-szak-

irodalomban többek között már Danyi Madolna⁵¹ foglalkozott korábban Celan szóösszetételeivel, habár megközelítése elsősorban funkcionális nyelvészeti, s csupán másodsorban irodalmi, a szavak költői jelentéseit taglaló. Danyi véleménye szerint Celannak elsősorban nominális, N + N típusú főnévi összetételei az érdekesek, mely állításával egyet tudok érteni, hiszen jelen tanulmány keretében is, habár erősen szubjektív válogatás alapján, de főleg nominális szóösszetételek kerültek elemzésre.

Ugyancsak Danyi Magdolna szerint továbbá Celan nominális szóösszetételei metaforák. A metaforát a legtagabb értelemben használja⁵², tanulmányában elkülöníti az ad hoc és metaforikus szóösszetételeket – megítélésem szerint ezen erősen kategorizáló és nyelvészeti megközelítésnél talán érdekesebb lehet, milyen asszociációk társíthatóak a vizsgált összetételekhez, illetve tulajdonképp mi is az, ami költőiségüket kölcsönzi. Habár Danyi Magdolna és jelen tanulmány is több helyen használja a *neologizmus* szót Celan összetett szavaira, annyiban talán

mégis egyetérthetünk Peter H. Neumann⁵³ véleményével, hogy szigorúan költői szóképzések esetén nem feltétlenül van értelme *neologizmusokról* beszélni, hiszen a költői nyelv a természetes nyelvtől lényegileg eltér, az új szavak pedig pusztán ezen költői nyelvben funkcionálnak, de az esetek többségében nem kerülnek be neologizmusként a mindennapok nyelvébe. Neumann állításából kiindulva a szóösszetételek jelentése nem vonatkozatható el a szöveggörnyezettől, a szavak pedig pusztán a költői nyelvhasználatban jutnak jelentéshez, egyfajta redukció, sűrítés részeként.⁵⁴

Ezen megközelítéssel mindazonáltal nem tudok teljes mértékben egyetérteni, mivel ugyan a szóösszetételek talán valóban közelebb juttatják az olvasót magának a kontextusukul szolgáló költői nyelv sajátosságaihoz, azonban véleményem szerint az új, költői nyelvhasználat eredményeként létrejövő szavak a celani szövegek és versnyelv egyfajta mikrostruktúráját is képezik, azaz a kontextustól részben leválasztva mintegy önálló költői entitásokként is vizsgálhatóak, hasonlóan példának okáért Weöres Sándor egysoros, némely esetben pedig pusztán egyszavas verseihez. Az esetek jelentős részében e szavak talán már önmagukban is hordoznak valamiféle költőiséget, költőiség alatt értve persze azt, hogy a szenzitív olvasóban magukban leírva is képesek asszociációkat kelteni, nem csupán az őket magukban foglaló szövegek részeként.

Az összetett szavak a versek makrostruktúráján belüli mikrostruktúrákat képeznek, hiszen a szó amúgy is Celan költői nyelvének alapegységének tekinthető⁵⁵. Ily módon az erős költői szóösszetételek, a hermetikus költemények szövegét tovább bontva maguk is olyasféle jelentés hordozóivá válnak, amelynek kifejezésére a természetes nyelv semmiképpen nem lehet alkalmas. A szó a költészet által áhított transzcendens felé tart, megragadni kívánja azt, sőt, adott esetben maga válik a transzcen-

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

52 Danyi Magdolna tanulmánya szerint Celan szövegeiben a szóösszetételek elsősorban metaforák, nem pedig szimbólumok. A szimbólumhoz a szövegen kívül is létező relátumok rendelhetők, míg a metaforikus szövegrészeknek nem kell, hogy a szövegen kívüli világban s létező relátumokkal rendelkezzenek. Celan költői nyelvében még a kulcsszavak sem tekinthetők szimbólumnak, a költő nem teremt új szimbólumokat, csak emblematikus nyelvi elemeket használ fel. Talán érdekes lehet, hogy a Danyi Magdolna által is idézett Beda Alleman érdekes meglátása szerint Celan az utolsó szimbolista költő, akinek azonban paradox módon már nincs lehetősége arra, hogy szimbólumokban fogalmazhasson. Az állítás természetesen vitatható, hiszen ha feltételezzük, hogy a szimbólum valamiféle örök, transzcendens létező, amely önmagán túlmutat – szimbólum és allegória klasszikus ellentétét figyelembe véve –, akkor nyilvánvalóan a celani költői nyelv egyes elemei is tekinthetőek szimbólumnak. Bővebben lásd: Beda Alleman, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, Études Germaniques, 1970 június-szeptember, 266-274.

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

54 DANYI Magdolna, i. m. 35.

55 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka*. Jelenkor, Pécs, 1996, 33-48.

denssé, hiszen a költői szó kimondása által teremtő erőt hordoz, természetéből kifolyólag több, mint pusztá nyelvi elem.

Ezzel az elképzeléssel párhuzamba állítható ugyancsak Danyi Magdolna elképzelése a metaforikus nyelvhasználatról, mely szerint a metaforikusság olyan nyelvi beszédmód, melyben a természetes nyelv kifejezéseihez nem a természetes nyelvhasználatban megszokott, konvencionálizálódott jelentésük rendelődik hozzá. A celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, egyes elemzői megközelítések szerint katasztrófaként fogja fel⁵⁶ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionálizált szavak és azok újfajta, meghökkenítő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a leg-radikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátjává téve a művészetet.

Létezik a celani költészetről olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint magának a nyelvnek a felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik⁵⁷. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megettörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a holderlini cezúra, „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.

Philippe Lacoue-Labarthe megközelítése szerint a költészet a szó és a szótól elválaszthatatlan emberi fogalmak elsajá-

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

57 Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 199-200.

tításának képességét is jelentheti. A költészet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című színdarabja kapcsán *ellenszónak* – *Gegenwort* nevezi, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad abszurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti eme tragédiáját.⁵⁸

Lacoue-Labarthe álláspontjával valamennyire szembehe-lyezkedve, megítélésem szerint a költői szó Celannál azonban inkább mégis szemben áll a természetes nyelvvel, hiszen éppen a természetes nyelv korlátait feszegeti, a tradicionális jelentéseken és nyelvhasználaton kíván túllépni, de semmiképpen sem öncélú, önmagáért álló létezőként. A vers talán tényleg szemantikailag és szintaktikailag lebontja a nyelvet, hogy afféle néma ellenállássá préselje össze, hogy ezen formájában a köznyelvtől és a természetes nyelvtől leválasztott egyediség váljon általa felismerhetővé⁵⁹ – azonban ez a redukált rendszer is tekinthető egyfajta *nyelvnek*, a nyelvet ezért, mint fogalmat nyilvánvalóan nem szünteti meg. Amennyiben pedig a cél a köznapival és a természetessel szembenálló egyedi költői megszólalás, úgy az egyedi költői szóösszetételek nyilvánvalóan hozzájárulnak a sajátos, csupán a celani költészetre jellemző költői beszédmódhoz, a költői megszólalás egyfajta védjegyévé válva.

Amennyiben a természetes nyelv normál esetben egymástól távoli asszociációs rendszereket, szemantikai mezőket hordozó szavai, melyek adott esetben egymással ellentétes értelmet is hordozhatnak, teremtő erővel és eredetiséggel bíró költői szóössze-

58 Philippe LACOUÉ-LABARTHE, u. o.

59 Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 203.

tételek keretében összeolvadnak, egymás mellé rendelődnek, úgy egyértelműen többé válnak korábbi önmaguknál, többet hordoznak magukban, mint az összetétel természetes nyelvből vett tagjainak pusztá összege. Talán nem feltétlenül érdemes a celani szóösszetételeket pusztán funkcionális nyelvészeti, szemantikai kategóriák szerint vizsgálni, hiszen jelentésük nem pusztán kompozicionális, hiszen ha feltételezzük, hogy mintegy önmagukban is költői egységként, egyszavas versekként is képesek viselkedni, akár olyan kimerítő elemzést is igényelhetnek, mint egy-egy teljes (vers)szöveg, mely tartalmazza őket. Nem feltétlenül érdemes őket *neologizmus*nak sem tekinteni abban az értelemben, hogy a természetes nyelv újításai lennének. Habár kimondásuk, leírásuk által nyilvánvalóan belépnek az emberi nyelvbe, melynek definíció szerint a köznapi és a költői beszédmód megnyilvánulásai is részét képezik, e két beszédmód sok esetben nem keveredik egymással, ebből kifolyólag Paul Celan összetett szavai is csak *vendég*ként, átmeneti, talán egyszeri és megismételhetetlen entitásokként lépnek be a nyelvbe, de nem konvencionalizálódnak, mint az neologizmusok esetében egy idő után szokás. A költői szóösszetételek maguk is alapját képezik egy nyelvnek, mely talán a természetes nyelvvel szemben *ellennyelv*ként viselkedve képes addig érthetetlenként viselkedő dolgokat érthetővé tenni, közelebb lépni a transzcendenshez, mintegy szent szavakkal akár Istennel párbeszédet folytatni⁶⁰. Amennyiben a költői szó az isteni szóhoz hasonlóan teremtő erővel bír, úgy talán feltehetjük azt is, hogy az Istennel / a transzcendenssel folytatott párbeszéd keretében a tisztán költői módon létező összetett, önmaguk pusztá alakjánál és az összetétel tagjaiként szolgáló elemeknél szükségszerűen többet hordozó szavak immár részei e párbeszédnek – a transzcendens és a költő közös szavai, amelyek az őket olvasó és befogadó szubjektumhoz mindenképpen közelebb hozzák a transzcendenst magát.

60 Ugyancsak Ph. L-Labarthe írja le azt az elképzelést, hogy Celan talán Istennel / „az egészen másik”-kal, azaz a transzcendenssel folytatott párbeszédként gondolta el a költészetet. Lásd: Philippe LACOE-LABARTHE, i. m. 212.

Amennyiben pedig materializálódó világunkból már anynyira eltűnt a transzcendensben, a tapasztalható világon túli metafizikai világ létezésébe vetett hit, hogy már szinte maga a transzcendens fogalma is megszűnni látszik, úgy a költői szó a transzcendens helyébe lépve maga válik a szenzibilis ember számára transzcendenssé, mely addig ismeretlen, sőt, korábban talán nem is létező tartalmakat megteremteni és hordozni képes, tanúsítva az emberi létezést – mindenén túl, csupasz önmagában állva a pusztá emberi létezésért és annak egyik magasabb szintű megnyilvánulási formájáért, a művészetért és a költészetért.

A Holokauszt tapasztalata

és a zsidó identitás ellentmondásai Paul Celan költészetében

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

Természetesen szinte lehetetlen feladatra vállalkozna az, aki a legapróbb részletességgel kíván elemezni és kiemelni minden egyes motívumot e nagyszabású költői életműből, mely kapcsolatba hozható a zsidóság kérdésével, e téma külön monográfiát érdemelne, mint ahogyan születtek is ilyen munkák¹ Celan költészetéről, azonban úgy gondolom, mindenképp érdemes egyes aspektusokat, motívumokat megvizsgálva egy pillantást vetni arra, mit is jelenthetett a költő számára a zsidó identitás vagy annak ellentmondásai, milyen módon is jelenik meg mindez egyes versekben, továbbá a celani értelemben vett zsidóságnak, ha van ilyen, milyen egyetemes vonásai lehetnek.

1 Viszonylag korai Celan-kritikusok tollából születtek olyan, nem egy esetben könyvnyi elemzések, melyek Paul Celan líráját szinte kizárólag a zsidó identitás kérdése felől igyekeznek megközelíteni. Az egyik legszélsőségesebb ilyen álláspontot talán Peter Meyer korai Celan-monográfiája képviseli, mely szinte csak és kizárólag zsidó költőként foglalkozik Celan életművével. Lásd bővebben: Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Heidelberg, Landau, 1969.

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

Halál-esztétika, zene, dialógus – kísérlet Paul Celan *Halálfúgájának* olvasatára

Todesfuge

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

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften
da liegt man nicht eng*

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

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

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

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

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Halálfűga

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

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi

iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit
hamuhajú Szulamit sírt ásunk ím a szelekbe feküdni van ott hely

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

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

Kiált lágyabban játsz a halált a némethoni mester
kiált borusabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok
s fekhettek fellegsírbába feküdni van ott hely

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk a halál némethoni mester
és este iszunk és reggel iszunk csak iszunk csak
a halál némethoni mester kék szeme van
elér a golyója talál sose téved
egy ember lakik a házban aranyhajú Margit
ránk hajtja szelindekeit sírt ad minékünk a szelekben
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni mester
aranyhajú Margit
hamuhajú Szulamit²

A *Halálfűga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik, s benne sok más egyéb mellett talán egy határozott lí-

2 Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16-17.

raesztétikai elképzelés is megfogalmazásra kerül. A szerző még aránylag korai költészetéhez tartozik, s nyíltan, deklaráltan költődik a Holokauszthoz, miként az már a jelen dolgozat korábbi fejezetében is említésre került. A vers egyszerre használja a Holokauszt történelmi negatív tapasztalatát, s ezzel párhuzamosan a holtakkal folytatott implicit dialógust, illetve a zenei szerkesztettséget és a zenei formákra történő explicit utalást, mint esztétikumképző tényezőt. Egyszerre tárja elénk a szerző fiatalkori, még rengeteg ornamentikus elemet magában foglaló líraesztétikáját, illetve vázolja fel, vetíti előre a költő egész életművén végighúzódó, s a kézzelfoghatóan csak jóval később kialakuló esztétikai koncepciókat.

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb irodalomtudományi és irodalomtörténeti előképzettséget, mindössze látszólagv elég annyit tudni az értelmezéshez, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiirtási hullám, amelyet ma Holokausztk néven ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt³ tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fúgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustj*ának nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának változtatása, variálása, ismétlése adja. Az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamálás esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

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

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történelmi korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történelmi múltra tekintenek vissza.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációjaként⁴ kíséreljük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfúga*, hanem *Todestango* – *Haláltangó* volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a *Contemporanul* folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségre, illetve a zene nyelven kívüli / nyelven túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre, nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét eseményeire is. Többek között John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos lágerekben a világháború során bevett gyakorlat volt, hogy deportált zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy az emberekkel zenei kíséret mellett ásatták meg saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango* – *Haláltan-*

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

gó címen, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem mesz-sze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a leMBERGI Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint életrajzi személy és mint a koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.⁵

Elterjedt az a megközelítés is, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag kevésbé értékes szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékesebb irodalmi szöveg, ha megfelelő zenei dallamon szólaltatjuk meg.⁶ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradvánva a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

Mint azt fentebb már említettük, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkci-

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

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

onálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzéksalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát⁷ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szépség katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség(eszmény), amelyet a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége, adott esetben megbízhatatlansága által megtestesített borzalommal.⁸

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

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

8 A közvetettség-közvetlenség problémájára Paul Celan költészetén belül a dolgozat egy további fejezetében részletesen kitér.

A zenei szerkesztettségen túl a *Todesfuge* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan későbbi, oly gyakran hermetikusként titulált verseinek jelentős része, hiszen a szakirodalom jelentős hányada is az úgynevezett Holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja számon. Súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészeti formába foglalása, lírai keretek között való archiválása egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemes értelművé emelni, miként az minden eminens irodalmi szöveg esetében fennállhat.

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

Ha közelebből vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami elsőként a szemünkbe ötlük, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögrében osztott fekete kávéra. A tej fehérsége, illetve az anyatejhez társítható szemantikai mező révén eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonynal

nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej⁹, ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további részének. A *házban lakó férfi* egy zárt térben tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében a *kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonoszsággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világában folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a selekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagatlan levegőbe sírgödört ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelenségének tényével. Hiszen a zsidó nép ellen elkövetett bűnök éppen azt az embertelen létállapotot hivatottak leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetőek le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából¹⁰, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás pedig kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

9 Az eredeti német szövegben egyszerűen *swarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget

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

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

*

Maga a tény, hogy a költő anyanyelve a német volt, és habár számos nyelven anyanyelvi szinten tudott, élete végéig szinte zárólag németül, a zsidó népet legyilkolni akarók anyanyelvén írt,

is már magában hordoz bizonyos ellentmondásokat. A kérdést többszörösen árnyalja Celan lehetséges rétegzett kulturális identitása, hiszen a költő Bukovinában¹¹, a mai Ukrajna területén született. A *Halálfügában* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*¹² című verse előlegezi meg.

Bukovina, a táj, ahol Celan született és felnőtt, azonban mégsem kapcsolódik olyan szorosan a Holokauszthoz, mint az ismert koncentrációs táborok helyei, ahogyan azt Kiss Noémi¹³ is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok, a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a Holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes¹⁴ megállapítása szerint az irodalomban időnként sokkal beszédesebb, többet mondóbb az, ha egy hely nem kerül explicit módon megnevezésre, hanem áttételesen, metaforikus körülírással kerül bemutatásra. Nem a konkrét földrajzi hely holléte számít, sokkal inkább az, hogyan nevezzük vagy nem nevezzük meg, illetve milyen asszociációk társulnak hozzá az emberiség kulturális emlékezetében. A hely és annak jelentése közötti viszony egymásnak való megfeleltetésen alapszik, azaz metaforán.¹⁵ Habár a KZ-líra klasszikus színhelye kétségtelenül nem Bukovina, akkor is Csernovic volt az a város, ahol Paul Celan született és felnőtt, mely korábban az Osztrák-Magyar Monarchiához, majd Romániá-

11 A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd: Kiss Noémi: *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest, Anonymus, 2003, 20–21.

12 Immanuel Weissglas versének szövegét lásd: Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit, gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

13 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 18–29.

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

15 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 18.

hoz, végül Ukrajnához tartozott. Már ebből az apró, látszólag elhanyagolható történelmi tényből is kiderülhet, milyen sokféle kultúra és sokféle identitás keveredhetett egy Csernovicban született, zsidó családból származó, egyébként nem mellékesen német anyanyelvű költőben. Mint ahogyan arra a Kiss Noémi Celan-könyvében idézett Krasztev Péter¹⁶ is rámutat, Csernovic a XX. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna, a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

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

Celan korai recepciója még kétségtelenül szinte csak és kizárólag a Holokauszthoz és a zsidó kultúrához kapcsolja a költő életművét¹⁷, értelmezése csak később, halála után, a 80-90-es évek tájékán vált valamivel egyetemesebbé. Később persze a szerző csernovici és bukovinai származása, és az ebből eredő esetleges komplex kulturális identitás is az elemzések középpontjába került.¹⁸ Winfried Menninghaus¹⁹ úgy véli, a költő csernovici származásának vizsgálata ugyancsak azért maradt sokáig figyelmen kívül, mert a bukovinai régió egyáltalán nem volt a Holokauszt központja, a celani életművet a zsidóság és a Holokauszt kérdéséből kiindulva elemzőknek pedig ez a tényező szinte teljesen elkerülte a figyelmét.

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

17 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 25.

18 A kérdésről részletesebben lásd: Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*. Merkur, 1999/3-4. 345-357.

19 Winfried MENNINGHAUS, i. m.

Israel Chalfen²⁰, Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan lírájának egyes aspektusait bármilyen aspektusból megértsük, mindenképp szükség van a szerző bizonyos életrajzi tényeinek ismeretére, többek között bukovinai származásának és zsidó identitásának figyelembe vételére. Chalfen ezt úgy nyilatkozza, mint „Celan földije”, éppen ezért persze elképzelhető, hogy elemzői-életrajzírói álláspontja valamennyire elfogult. Mindenképpen felvetődhet a kérdés, hogy Celan lírájának megértéséhez kell-e a költő biográfiájának alapos, vagy legalábbis felszínes ismerete, vagy egyes szövegei annyira egyetemes tartalommal bírhatnak, hogy akár az életrajzi tények figyelmen kívül hagyásával is elemezhetőek?

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

Zsidósága mellett azonban Paul Celan, mint kultúrák között átlépő, mintegy többes identitással rendelkező költő, más irányokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibbolet-motívum, mely a kultúrák, nyelvek, identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*²¹ című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész könyvet írt Celan költészetéről, ugyanerre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is, hogy a költő átlép, keresztüljár a kultúrák között, önmagának azonban nincs valódi hazája, így egyszerre érezheti otthon magát mindenütt és sehol.

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

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

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

Kiss Noémi ugyanennek kapcsán kitér Celan másik viszonylag ismert, *Huhediblu*²² című versére is. A verset ugyancsak nem idézem teljes szövegében és nem elemzem részletesebben, hiszen úgy gondolom, Kiss Noémi fordítása és elemzése teljes mértékben megfelelő, azt talán Celan zsidó identitásának vizsgálata kapcsán mégiscsak érdemes megjegyezni, hogy a *huhediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pseudo-héber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Idézésre kerül például Apollinaire, Verlaine vagy Mandelstam, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelendő. A Celan által megidézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím zsidó identításra utaló referenciaként is érthető, de megint csak megjelenik Celan költészetének egyik jellegzetes vonása – a megszólalásmódok, motívumok, kultúrák ötvözése.

Persze vizsgálható Celan lírája csak és kizárólag a zsidóság aspektusának nézőpontjából. Példának okáért Bacsó Béla²³ és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átűtő erővel.

Celannak persze számos olyan verse van a jól ismert *Halál-fúgán* túl, amelyről elmondható, hogy tulajdonképp a *zsidóságról*, annak ellentmondásairól szól, vagy legalábbis számos olyan utalást tartalmaz, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a zsidó vallásban és kultúrkörben való valamilyen mértékű jártasság, és semmiképp sem árt ismerni azt a tény, hogy a vers szerzője bírt valamiféle zsidó identitással.

*

22 A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd:

Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 95-97.

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

NAH, IM AORTENBOGEN, KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,

im Hellblut:

das Hellwort.

*Mutter Rahel
weint nicht mehr.
Rübergetragen
alles Geweinte.*

*Still, in den Kranzarterien,
unumschnürt,
Ziw, jenes Licht.*

vérragyogásban:

a ragyogó szó.

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

*Némán, a szívartériákban,
megkötözetlenül:
Civ, a fényesség.²⁴*

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

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

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

vitték / keresztülvitték őket valahová (a túlvilágra kerültek?), az elvesztésükbe végül beletörődik és többé nem siratja őket.

A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ*, a fényesség. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének, megtestesülésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létét.²⁵

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

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

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

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

E három sort egyébként maga Celan is lejegyezte, mégpedig Gerschom Scholem Isten anyaszerű, női megnyilvánulási formáját, a *Sekhinát* tárgyaló könyvének Ráhelről alakját értelmező része egyik oldalának aljára.²⁶ A jiddis szöveg körülbelüli magyar fordítása valahogy így hangzik:

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

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

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

*

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

DU MIT DER FINSTERZWILLE, TE A SÖTÉTSÉGPARTTYÁVAL,
du mit dem Stein: te a kővel:

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

*Örök éj van,
világítok önmagam mögött.
Teríts le gyorsan,
komolyodjunk
meg végre.²⁷*

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

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

Aligha dönthető el egyértelműen, mit is akar megfogalmazni ez a mindössze néhány soros, enigmatikus költemény, annyi azonban szinte biztos, hogy valamilyen módon Dávid és Góliát bibliai története idéződik meg, kerül újrafogalmazásra, újramesélésre a vers szövegében.

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

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

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

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

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

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „örök éj”-ben, a körülötte gyülekvő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos *te* a sötétségből való parittyával és kővel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlél, azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője,

akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, emelt fővel adja meg magát a sorsának.

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

*

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

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

MANDULÁSODÓ, *te csupán félig beszélő,
a gócból kitörve átremegtél mindenén,
téged
várattalak meg,
téged.*

*Nem
volt(am) még
megvakítva,
megfosztva töviskoronámtól a dal
csillagzatában mely kezdetét veszi:
Hachnissini.²⁸*

28 A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)
A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

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

Ezzel együtt persze nehéz lenne egyértelműen megállapítani a vers megszólítottjának kilétét – vajon ki az, aki átremegett mindenén, s akit a lírai beszélő megváratott? Mint Celan legtöbb kései versében, a megszólított személy kilétére valószínűleg nincs egyértelmű válasz. Feltételezhetünk egy képzeletbeli megszólítottat, akinek személye tulajdonképpen nem is lényeges, de szó lehet akár önmegszólításról is. A második strófában a *war* utalhat akár a beszélőre magára (*ich war...*), de akár egy

ismeretlen harmadikra is – a megfeszítettségről eszünkbe juthat akár maga Jézus is, a dal csillagzatának említése után pedig egy héber szó következik: *Hachnissini*, s itt találunk véleményem szerint egyértelmű utalást a költő / lírai beszélő zsidó identitására. Az idézett szó jelentése kb. „bocsáss be minket, hozz be minket”, és nem más, mint egy 1905-ös zsidó műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik.

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

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

Lehetséges persze, hogy a versben megszólaló dal a zsidók nevében kér bebocsátást a mennyekbe, az elszenvedett évszázados gyötrelmekért, meghurcoltatásokért, a Holokausztért és mindazért cserébe, amivel zsidó identitással, vagy akár csak zsidó felmenőkkel bíró embereknek az esetek többségében önkéntelenül kellett szembenéznük. Akárhogyan is, akárkinek is szól a *Hachnissini* kezdetű dal, akár az egész emberiségért, akár csupán a zsidóságért, vagy csupán az alkotókért, a költőkért, mindenképpen *felhangzik* valahol, ahol igény támad a megváltásra, a bebocsátásra – bebocsátásra onnét, ahol a borzalmas események lezajlottak. Bebocsátásra, elbocsátásra az emberi létezés korlátai közül, valahová, ahol végre létezhet remény az újrakezdésre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetetlenné váló létezés megszűnésére.

*

DIE GLUT

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

*Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufst?*

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

A HŐSÉG

*összead minket
számárbögés közepette
Absalom sírjánál, még itt is,*

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

*A legközelebbi kapunál nem tárul fel semmi,
magadon keresztül, nyitott, tmagamhoz emellek.²⁹*

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja³⁰ és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfo-

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

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

30 A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecstelését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, ám

gatásának helye – az Ószövetség az Újszövetség emblematisz helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

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

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

A *legközelebbi kapunál nem táru fel semmi* – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha történik is, tehát nem a Messiás eljövételén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatá-

Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hősiessen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette fiát, ezért nagy, mauzóleumszerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16-18.

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

*

DAS LEUCHTEN, *ja jenes, das*

Abu Tor

*auf uns zureiten sah, als wir
ineinander verwaisten, vor Leben,
nicht nur von den Handwurzeln her –:*

eine Goldboje, aus

Tempeltiefen,

mass die Gefahr aus, die uns

still unterlag.

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

egy aranybója,
templommélységekből,
megmérte / jelezte a veszélyt, mely némán ott hevert alattunk /
megadta magát nekünk.³¹

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

De ki is az, aki a többes szám első személyben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvultak* ott, az élet előtt? Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés

31 A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)
A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

előtti ősállapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárvult, de ha teremtésekor rögtön nem is, de az ősbűn elkövetésekor mindenképp. Az egymásba árvulás lehet Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvaság is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A *gyökereket megragadó kezek* jelenthetik a zsidó identitáshoz, az őszövségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést, vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templommélységekből* jelzi az odalent mindvégig meghúzódó, a feltörés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenléte jelző szimbólum. Ha ennél konkrétabb interpretációra szánjuk el magunkat, úgy azt is megtudhatjuk, hogy az *aranybója* utalhat a Jeruzsálem óvárosában, a közeli Templomhegyen lévő, a lakóépületek közül magasan kiemelkedő Maszjid Qubbat As-Sakhrah-mecset aranszínű kupolájára, mely jól látható Abu Tor településről, s erős napfényben messziről ragyog. Az arany szín fénye, miként a zsidó misztikában, talán e versben is Isten örökkévaló mivoltának jelképe.³²

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

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

emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt. De miért és hogyan kerekedik felül a beszélő és a másik e titokzatos veszélyen?

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

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

Adorno sokat idézett, provokatív kijelentése, főleg Celan, mint a háború utáni európai líra prominens képviselője életművének ismeretében, mely szerint „Auschwitz után egyszerűen barbárság verset írni”, nyilvánvalóan sem egészen értelmezendő, nem értelmezhető szó szerint. A Holokauszt alapvetően nem más, mint az európai szellemtörténetben bekövetkezett óriási törés, cezúra.³³ Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan

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

– töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.³⁴

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végtelenségig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.³⁵ A művészet dolga, hogy a tanúsítás esztétikája jegyében ellenálljon ennek az eldologiasításának, mely adott esetben emberek lemeszárlásában csúcsonodhat ki, és rajta keresztül végre megszólalhat a szenvedés.³⁶

Szűcs Terézia doktori értekezésében Adorno elhíresült kijelentését trópusként értelmezi, melynek lényege szerint a barbárság a modernitás egész kultúrkritikájaként értendő, a „vers” (*Gedicht*) pedig az olyan nyelvi műalkotásra utal, mely hamis illúziókba ringathatja az embert önnön kultúrája magasztosságát illetően, egyúttal megnyugvást hozva a a kultúra olyan borzalmi után, mint amilyen Auschwitz.³⁷ A „szabad-e egyáltalán még verset írni Auschwitz után?” kérdést – s ezt később maga Adorno is megteszi – még radikálisabban úgy is fel lehet tenni: „lehet-e egyáltalán Auschwitz után, a megtörténtek tudatával és tapasztalatával élni?”³⁸ Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos büntadatra szólít fel, az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

*

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

35 Szűcs Terézia, i. m. 12.

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

Idézi: Szűcs Terézia, i. m. 13.

37 Szűcs Terézia, i. m. 13-14.

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

A fentebb idézett versek elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux³⁹, az ismert belga költő Celan halála után néhány hónappal nekrológot írt költőtársa halálára. Michaux véleménye szerint Celan *választott*, e választást pedig úgy is érthetjük, hogy megszabadult, kitört az emberi létezés korlátai közül. Persze merész feltételezés volna azt gondolni, hogy a megváltás az öngyilkossággal, az önként választott halállal lehetne egyenlő – Celan esetében ennek ellenére úgy tűnik, a fizikai értelemben vett halál kiutat jelenthetett az emberi élet gyötrelmei közül. A megváltás mindenképpen halál keretében történik – ez esetben pedig az önkéntes halál talán nem más, mint az egyetemes zsidósors vállalása.

Danyi Magdolna⁴⁰ egyik Celanról szóló esszéjében, már 1984-ben, a Celan-filológia viszonylag korai időszakában amellett érvel, hogy ugyan a szerző valóban sokat merít a hászidizmusból és a zsidó vallás más irányzataiból, és némely korai értelmezés, mint a korábban már említett Peter Meyer, némileg szélsőségesen szinte csak zsidó alkotóként közelíti meg, költészetében a zsidó és az emberi sors kiegyenlítődni látszik. A zsidóság tragédiája éppen azt az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ebből kifolyólag semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából.

Danyi Magdolna persze utal Celan kettős nyelvszemléletére is, mely a zsidó identitással szorosan összefügg – a nyelv egyszerre exilium és azylum, a száműzetés és a menedék színhelye, egyszerre kelti az üldözöttség, a számkivetettség érzetét és ad valamiféle fogódzót, megnyugvást. Ezen megközelítés kapcsán jut az elemzésben valamivel messzebb Celan egyik szintén korai elemzője, Dieter Schlesak⁴¹, s bár a hászidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a szóban, az ellenállást kifejezni képes költői szóban, megfelelően a hászid-

dizmus exodus-fogalmának, új kezdet / megváltás előfeltétele képes megnyilvánulni, azaz Celan első olvasásra komor, nyomasztó költészete bizonyos tényezők figyelembe vételével akár optimista szemszögből is megközelíthető.

Celan egy másik kritikusa, Marlies Janz⁴² – legalábbis Danyi Magdolna meglátása szerint – úgy elemzi Celan műveit a hászidizmus szemszögéből, hogy nem erőszakolja rá saját elemzői megközelítéseit a költő hermetikus, a világtól és a valóságtól elzárkózó, külön valóságokat konstituálni kívánó lírájára, ugyanakkor mégis képes kiemelni Celan társadalmi és történelmi kötődéseit. Janz szerint a költészet egyfajta topográfiát, költői térképet hoz létre, melyben egy *még-nem-létező* világ körvonalazódik, egy új, önálló valóság megteremtődése megy végbe. Danyi Magdolna tanulmánya szerint ennek fényében Celan nem egészen szürrealista költő, hiszen a szürrealizmus szabad asszociációkból építkezik a materiális valóság teljes kizárásával, Celan verseivel azonban nem ez a helyzet – költeményeinek sajátos, atonális ritmusa van, e ritmus pedig nyilvánvalóan ismétlődéseken alapszik, így egyes szavak motívumokká képesek emelkedni, ilyenek a szív, a kő, a vér, a szó, a lélegzet, a virág, stb. A külvilág dolgai egy, Danyi Magdolna szavaival élve *metaforikai redukció* keretében mintha megszűnnének létezni, ily módon az ismert, érteni vélt szavak jelentésmezeje kitágul, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében⁴³ is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalommal változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor⁴⁴ is bővebben kifejti, hogy a költő orosz-zsidó költőtársához, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidósors kérdésköre

39 HENRI MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: Nagyvilág, 1970/10.

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

41 DIETER SCHLESACK, *Wort als Widerstand*. Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

42 MARLIES JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

43 DERRIDA jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között: JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

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

pedig egész költészetének egyik meghatározó tényezője. Többek között kiemeli, hogy Celan ismert beszéde, a *Meridián* a találkozás titkairól beszél, amely a szemlélővel együtt vándorolva az égi délkör központja lehet – itt is megjelenik Celan költői topográfiája és verseinek lehetséges valóság-referenciája, illetve a bukovinai táj, a szerző szülőhelyének motivikus jellege saját líráján belül. Schein azt is megemlíti, hogy a nyelv, a nyelvbe való bezártság szintén sorsszerű, ugyanakkor valóságos játéka képes kimenteni az ént a világ megsemmisítő kezéből – Schein erre az *Einmal*⁴⁵ – *Egyszer* kezdetű, fentebb már elemzett verse kapcsán tér ki. E versben a *világ megmosásának* költői képe jelenik meg, a mosás, mosakodás pedig a zsidó-keresztény hagyományban a rituális engesztelés gesztusa. A költeményben azonban talán maga Isten az, aki *mossa a világot*, ezáltal pedig, mintegy kiengesztelődve, talán kimenti az embert saját létezésének borzalmi közül. Celan zsidó identitása kapcsán Schein ugyancsak kitér a *Hüttenfenster – Kunyhóablak* című versre is, melyet a jelen tanulmány keretei között nem kívánok idézni és bővebben elemezni, kiemelendő azonban, hogy a vers a héber *beth – ház*, a német *Bett – ágy és beten – imádkozni* szavak összecsengésére épít – e szavakon keresztül pedig egymástól annyira nem is távoli kultúrák idéződnek meg, rendelődnek egymás mellé.

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

Bartók Imre⁴⁶, Celan egyik friss magyar monográfusa szerint maga a költészet, annak művelése tulajdonképpen egyenlő a zsidósorssal, hiszen maga Celan is több alkalommal, többek között tel-avivi beszédében is hangot adott azon véleményének,

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

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

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

Ugyancsak Schein Gábor⁴⁷ jegyzi meg azonban, hogy nézete szerint a hermetizmus a költészetben nem rekeszti be a szöveget, nem szünteti meg a közlést, éppen ellenkezőleg – sokkal inkább a mélységbe hívja a befogadót, a szavak tömörsége, enigmatikussága, némaság felé tendálása pedig társszerzősége, a szöveg továbbgondolására készíti az olvasót, így pedig mélyebb jelentéstartalmak tárulhatnak fel előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.⁴⁸

A hallgatás felé tendálás persze ismételen csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a hászidizmussal, melyet Celan Martin Buber⁴⁹ munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre⁵⁰ is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, eszteleenné vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete válasz a Holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a világháború borzalmi révén minden átértékelődött, új definíciót nyert.

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

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

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

49 Martin Buber nézeteit a hászidizmusról bővebben lásd példának okáért:

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

50 BARTÓK Imre, i. m. 87.

Megváltatlanul is megváltva

Megjegyzések Paul Celan istenképéről

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

Alapvetések

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

A vizsgálandó, mindössze öt verset a költő *Sprachgitter – Nyelvrács*, *Die Niemandrose – A senki rózsája*, *Atemwende – Lélegzetváltások*, illetve *Zeitgehöft – Időudvar* című kései köteteiből válogattam, melyekről úgy gondolom, teológiai szempontból, az istenkeresés felől olvasva őket valamennyire egységes istenképet mutathatnak. Választásom azért esett a szerző kései, 1955 utáni költészetének darabjaira, mivel úgy vélem, többek között a fentebb említett kötetek egyes versei annyira kiérleltek, illetve közvetítik annyira a Holokauszt szerzőjük által személyesen elszenvedett és túlélte traumáját, hogy az istenkeresés szempontjából, Isten és ember e trauma után bizonyára megváltozott viszonyát figyelembe véve is jól olvashatók. Reprezentatív daraboknak ítélem többek között a *Tenebrae*, a *Psalm*, a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, valamint az *Ich trink Wein* című kései verseket – Paul Celan összes teológiai nézőpontból olvasható versének elemzésére a jelen keretek között úgyszincs lehetőségünk – mivel többek között ezek azok, melyek a legexplicitebb utalásokat tartalmazznak Istenre, a megváltásra, illetve Isten és ember viszonyára nézve.

Az elemzések során talán világossá válik, Paul Celan istenképe e pusztán keresztmetszetül szolgáló, rövid vizsgálódás kere-

tében elemzett versek alapján is mennyire komplex, ellentmondásos, illetve mennyire nem válaszolható meg egyértelműen a kérdés, vajon a történelem a Holokauszthoz hasonló borzalmait 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 válaszolhatnak a feljükk intézett kérdésekre.

*

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.*

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

Nehéz helyzetben van az az olvasó, aki valami újat akar állítani a fenti versről. A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó², kifordított zsoldár 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, megalázott, egymás húsába maró emberek csoportja Istent szólítja meg, azonban e csoport tagjai nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoldárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben *katlanra* (*Maar*), *vályúra* (*Mulde*) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktalan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a *naturába*. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli

- 1 A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 36. A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.
- 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 Wider-ruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy sokkal inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez. Még az sem egészen bizonyos, hogy a két értelmezés kizárja egymást.

Vajda Károly a *Tenebrae* elemző tanulmányában végigkíséri a vers exegézistörténetét, s felhívja rá a figyelmet, hogy többek között Otto Pöggeler visszaemlékezéseiből tudhatjuk: Celan katolikus felesége, Gisèle de Lestrangé és rokonsága révén részt vett egyszer a nagypénteki virrasztás éjszakai istentiszteletének azon mozzanatában, melyet *officium tenebrarum*nak hívnak – a szertartás lényege, hogy az összegyűlt hívek egy-egy zsoldár elmondása után mindig eloltanak egy-egy gyertyát a templomban, s ezt addig ismétlik, míg a helyiségben be nem áll a teljes sötétség.⁴ Vajda továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy Gadamer értelmezésben a versben a jelen és múlt idejű történelmi és vallási tapasztalat egyaránt jelen van, a *te tested* szókapcsolat pedig olvasatában egyértelműen a megfeszített Krisztus testére utal, tehát mindenképpen a keresztény, krisztologizáló interpretáció mellett foglal állást.⁵ Ugyancsak Vajda Károly értelmezéstörténeti vázlatát tovább követve talán érdemes megjegyeznünk, hogy a *Tenebrae* egyik magyar értelmezője, Lichtmann Tamás egy előadásában, melyet Pilinszky és Celan kapcsolatának szentelt, megjegyzi, hogy Celan többek között a költészet erején keresztül kerüli meg az elnémulás veszélyét, s számára a nyelv nem csupán a kommunikáció közvetítő közege, hanem egyúttal maga is létmód és kizárólagos valóság.⁶ A *Tenebrae* című Celan-vers nyelv-valósága

- 4 VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100-116. Vajda Károly tanulmányában Otto Pöggeler alábbi szövegét idézi: OTTO PÖGGELE, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986, 133; 405.
- 5 VAJDA Károly, i. m. 104-105.
- 6 Vö. LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Weltskandals und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von)*. *Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995, 96. Idézi: VAJDA Károly, i. m. 105.

által megteremtheti annak lehetőségét is, hogy a XX. század legborzalmasabb történelmi eseménysorozatát mitopoétikai alakzatok mentén helyezték el a kortárs befogadók, egyúttal átlépve a megváltás, a remény horizontjába.⁷

A vályú vizében, melyből a menetelő embercsoport iszik, felszjlik Isten képe (*Bild*), s éppen annak *kép* jellege az, melyet a szöveg hangsúlyoz. *Isten képe* semmiképpen nem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredeti alapján nem állapítható meg egyértelműen, vajon a vér az emberek vére, melyet Isten, talán Ószövetség bosszúálló-büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Amennyiben ugyancsak Vajda Károly értelmezéséhez kanyarodunk vissza, a szerző kifejti, hogy megítélése szerint a vers azt mondja, hogy nem az Úr vérét ontották ki, tehát Gadamer krisztológizáló olvasatával szembehelyezkedve *az Úr ontotta mások vérét*, a vér tehát semmiképpen sem azonos Jézus az emberiség bocsánatára kiontott vérével.⁸ Bármelyik értelmezés mellett foglalunk is állást, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva pedig egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt és érthető lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a Holokauszt borzalmi után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi, hiszen éppen a visszájára fordul. E problémakör mélyebb megértéséhez ugyancsak Vajda Károly alapos interpretációja adhat a számunkra támpontot. A blaszfémia, az istenkáromlás ugyanis, bár a Celan-irodalom számos képviselője egyértelműen emellett az olvasat

7 VAJDA Károly, i. m.

8 VAJDA Károly, i. m. 106.

mellett foglal állást, ebben a kontextusban, ebben a versszövegben korántsem egyértelmű. A keresztény hagyomány mellett a zsidó vallási tradíciót is mélyebben bevonva a vers értelmezésébe kiemelendő, hogy Talmud egyik szerzője, Jochánmán rabbi szerint Isten maga is imádkozik, mégpedig önmagához, éppen azért, hogy irgalma győzedelmeskedjen a bűnös emberek iránti haragja és ítélkezni akarása felett, ez pedig a zsidó vallási hagyomány egyik megkerülhetetlen motívuma, még akkor is, ha a versben megfogalmazódó fenyegető hangvételű felszólítás talán első olvasásra feszegeti is az istenkáromlás határait. Az imából, mint a nyelv speciális használatából fakad a költeményben megfogalmazott *közelség* Isten és ember között.⁹ Az istenkáromlás ténye bibliai alapokon tehát ebből az irányból olvasva nem igazolható teljes mértékben, sőt, adott esetben még meg is cáfolható.

A vers többes szám első személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális(abb) olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a Holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben pedig elégtételt követel Istentől.¹⁰ Ebben az esetben indokolhatóan tűnhet, miért az ember határozza meg saját

9 VAJDA Károly, i. m. 112-113.

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

maga közelségét Istenhez képest¹¹ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.¹² A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. Isten a versben hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Ha Isten maga annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje, akkor megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a 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 szembeesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése és ebből fakadó fenyegető megnyilatkozása ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.¹³

11 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.

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

13 Vö. Gadamer Tenebrae-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a Holokausztot elszenvető, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e magukból kifordult, elállatiasodott emberekből álló menet képe a második világháború gyilkolni tartó náci német katonáinak menetére utal, de mindenesetre értelmezhető hatalomra törő, vérszomjas emberek csoportjaként is. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ uralásának örült vágyától hajtva¹⁴ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének megivása ebben az esetben nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér, fenntartva a krisztologizáló olvasat létjogosultságát, ismételten lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnan egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a keresztény liturgai szertartásával, a megszentelt borból ivás

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.

14 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.

szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, s lényege szerint nem más, mint a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszájukra fordulnak, e térben pedig, ahol az ember Isten fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel a Teremtőt, talán nincs is többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.¹⁵ Isten eszerint az olvasat szerint nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképesége, maga az isteni minősége az, ami megkérdőjeleződik.

Persze a megválthatatlanság sem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le a megváltás lehetőségéről, hiszen, miként azt fentebb már említettük, Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jósa és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.¹⁶ Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás lehetőségének foszlányai. Isten áldással fordul az emberhez, s ilyenkor maga is meghajtja a térdét.¹⁷ Többek között a *Tenebrae* nyolcadik versszaka az, mely rájátszik a *Teremtés könyvére*, amelynek állítása szerint az ember nem más, mint Isten képmása. A vers sugalmazása szerint talán éppen ez a kép

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

16 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.

17 Tanulmányában Vajda Károly ezen állítás alátámasztására számos zsolnárt, bibliai szöveghelyet idéz.

az, amely a vér által visszatükrözött arcok eltorzult vonásaiban szétzúzódik, hiszen a Bibliában a vér és a lélek számos helyen szinonim kifejezések, többek között ezért tilos a zsidó vallás követői számára az emberi vér fogyasztása, a versben az űzött, állati szintre degradálódó emberek csoportja ellenben vért iszik, ezáltal súlyos szentségtörést követve el.¹⁸ A Holokauszt elszenvedett traumája, az értelmetlen halált halt emberek áldozata azonban talán még ez alól is felmentést adhat. Vajda Károly értelmezését követve Celan verse a poliszémia, a jelentésrétegek párhuzamos jelenléte által leszámol a közhelyekkel, s éppen a *Tenebrae* többértelműsége az, mely által a lírai beszélőként megnyilatkozó, méltóságát veszített, elállatiasodott embercsoport talán vissza is kaphatja ember mivoltát, méltóságát, hisz Isten közel van hozzájuk, több értelemben is – az ember váratlan módon éppen azáltal nyeri vissza emberségét, hogy az önmagából való kivetközöttség állapotában átélt szenvedésen keresztül az emberiség bűneiért és megváltásáért szenvedő Istenhez hasonlatossá válik. A *közelség* a lehető legkomplexebb értelmet nyeri el a vers elejétől a végéig, Isten pedig nem a történelmet mozgató erő birtokosaként, hanem maga is a népirtás által bekövetkező szenvedés részesévé váló, az emberrel szövetséget kötő Istenként jelenik meg, aki paradox módon maga is áldozatot mutat be.¹⁹ Az egymásnak látszólag radikálisan ellentmondó olvasatok, az első olvasásra szégyenletesnek ható blaszfémia és az emberhez még e ponton is szükségszerűen irgalmas Isten képe nem kizárják, sokkal inkább kiegészítik egymást, az ima, a visszájára fordított zsolnárt pedig talán egyszerre olvasható vád- és védőbeszédként.

*

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

19 VAJDA Károly, i. m. 114-116.

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.*

BOR MELLETT, PORBA VESZETEN,
mindkettő alján:

*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.²⁰*

20 A verset Marno János invenciózus, ám megítélésem szerint meglehetősen interpretatív, az eredetitől kisebb-nagyobb mértékben eltérő fordításában idézem. Az interpretációnál természetesen figyelembe veendő az idézett vers fordítás volta. Lásd: Paul CELAN, *Paul*

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

A vers utolsó strófájában a lírai beszélő azt állítja, az emberek (ez az előző strófa visszautaló *sie*) mind *meglapultak*, mikor Isten (és a költő), e ló alakjában allegorizált transzcendens létező elvágatott felettük, még puszta 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, maga emeli emberfeletti magasságokba. Ezen elgondolás rokonít-

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.

ható 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 elragadt az Úr tüzes szekere, s *nem látott több halált*.²¹

A versben megjelenő Isten első olvasásra nem büntető vagy irgalmas, nem a Biblia tradicionális Istene, legalábbis nem derül ki egyértelműen az emberekhez – az átlagemberekhez való viszonya. Pusztán annyit tudunk meg, hogy a kiválasztottakat / prófétákat / költőket (?) magához emeli²², kiszakítva őket a gyarló és képmutató világból.

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

21 2 Kir 2, 1-18

22 Vö. Ady Endre: *Az Illés szekeren* 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 ösz-szes versei*, I, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 157.

ké mismásolnak, tehát a költő isteni szintre emelkedése abban áll, hogy képes a nyelvet kivételes módon használni, mintegy Isten nyelvét a sajátjává tenni. A költő abban hasonlatos Istenhez, hogy pusztán szavai által képes világokat, valóságokat teremteni, ezáltal pedig a többi ember számára felettes tartalmakat, igazságokat közvetíteni. Még ha az emberek szánalmasan meg is kísérlik 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.

*

Psalm

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

Zsoltár

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

<i>Gelobt seist du, Niemand.</i>	<i>Dicsértessél, ó Senki.</i>
<i>Dir zulieb wollen</i>	<i>Kedvedre vágyunk</i>
<i>wir blühen.</i>	<i>virulni.</i>
<i>Dir</i>	<i>Szemben</i>
<i>entgegen.</i>	<i>veled.</i>

<i>Ein Nichts</i>	<i>Semmi</i>
<i>waren wir, sind wir, werden</i>	<i>voltunk, vagyunk,</i>
<i>wir bleiben, blühend:</i>	<i>maradunk, virulva:</i>
<i>die Nichts-, die</i>	<i>semmi-, senki-</i>
<i>Niemandrose.</i>	<i>virága.</i>

<i>Mit</i>	<i>Bibénk</i>
<i>dem Griffel seelenhell,</i>	<i>lélekvilágos,</i>
<i>dem Staubfaden himmelwüst,</i>	<i>porzóink égkopárok,</i>
<i>der Krone rot,</i>	<i>pártánk piros</i>
<i>vom Purpurwort, das wir sangen</i>	<i>a tüske, ó, a tüske</i>
<i>über, o, über</i>	<i>közt énekelt</i>
<i>dem Dorn.</i>	<i>bíborigéinktől.²³</i>

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

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

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

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

szólal meg.²⁴ 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 *zsoldár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zsoldárként, az ellen-zsoldár 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 pusztta hiány lép.²⁵ E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

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

24 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 szólnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 253-257.

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

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-, die Niemandrose* áll, vagyis a *semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsza, az egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsza motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára²⁶. 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 hiánynyá, pusztá úrré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsza motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a rózsza tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsza, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törekeny, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvetője valamely katasztrófának,

26 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 oh reiner Widerspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Liedern.

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 blaszfémiahoz fordul?²⁷ 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-metamorfoza. Az embercsoportot megtettesítő virág bibéje *lélekvilágos (seelenhell)*, míg porzói *égekparak (himmelwüst)*, a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az *égbolt* (a németben a *Himmel* főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben *Krone*, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske (Dorn)* közt elénekelt *bíborigétől (Purpurwort)*, tehát az eredetben inkább bíborszó). A *Krone (korona)* és a *Dorn (tüske, tövis)* főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a *Dornenkrone (töviskorona)* összetétel²⁸, 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 me-

27 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.

28 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.

taforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllet szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a Holokauszt, a negatív zsol-tár 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 magukat²⁹, 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 létez-

29 Vö. John Felstiner Tenebrae-olvasatával, ahol a szerző a Tenebrae című vers „*egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (*ineinander verkralen*) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindgyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

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

*

EINMAL,

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

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

EGYSZER

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

*Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.
Fény volt. (Meg)menekülés.³⁰*

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

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

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.³¹ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (*er*) nem másra, mint magára Istenre utal.³² A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *hallotta* Istent, amint *mosta a világot*, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (*nachtlang*) tartott, illetve mindenképp *valós* (*wirklich*) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a világ bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (*ichen – ichten*). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben *ichten* ige feltehetőleg arra utal, hogy az *egy(es)* (*Eins*) és a *végtelen* (*Unendlich*) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés tulajdonképpen 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

31 Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

32 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.

minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten – ichten – Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (*én*) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozása által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelv, szóképzési rendszere valamennyire hasonló.³³ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyvének nyelve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelv a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben a korábbi versek elemzése kapcsán elfogadjuk, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonló ember 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,

33 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.

az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.³⁴ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére lehet a maga módján *valós* (*wirklich*) tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

A szövegből kiolvasható istenkép egy olyan Isten képe, aki talán álmot bocsát a költőre, s ebben az álomban 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 lehetőségessé 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.³⁵ Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal

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

35 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>

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.

*

ICH TRINK WEIN <i>aus zwei Gläsern</i> und zackere an der Königsäsur wie Jener am Pindar,	A BORT KÉT POHÁRBÓL <i>iszom</i> és töröm a Királycezurát mint Amaz Pindaroszt.
--	--

<i>Gott gibt die Stimmgabel ab als einer der kleinen Gerechten,</i>	<i>Isten mint a kis igazak egyike leadja a hangvillát,</i>
---	--

<i>aus der Lostrommel fällt unser Deut.</i>	<i>a szerencsedobból kihull lyukas érménk.</i> ³⁶
---	--

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

Celan beszélője *úgy metszi el a Királycezurát, mint Amaz (Jener) Pindaroszt*. Az Amaz névmás egyértelmű utalás Friedrich Hölderlinre, aki köztudottan nagy hatást gyakorolt Celan költészetére is.³⁷ A jelen költői beszélője minden bizonnyal

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

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

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

elődje, Hölderlin helyett is issza a bort, mintegy utólagos megváltásban részesítve az élete nagy részét elborult elmével leélt, egyfajta földi kárhozatra ítélt romantikus költőt.³⁸ Isten mintha felhatalmazná a költői beszélőt, hogy elődjét utólag megváltsa, feloldozza, egyrészt azért, hogy helyette iszik a megváltó véreből, másrészt a *Királycezára* (*Königsäsur*) hozzá hasonló elemzésével tisztelet előtte, folytatva az általa teremtett irodalmi hagyományt.³⁹

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

Az utolsó strófa enigmatikus képet tár elénk – miután Isten átadta hangvilláját, a szerencsedobból kihullik egy érme. De kié is ez az érme, kire utal itt a többes szám első személy? Talán Celan költői beszélőjére és a megidézett költőelődre, Hölderlinre vonatkozik? Más referencia ebben az esetben talán nem is valószínű. A Marno János fordításában *szerecsedobnak* fordított *Lostrommel* a nyertes kisorsolására szolgáló eszköz, melyből véletlenszerűen húznak ki egy nevet vagy számot. A belőle kihulló érme ugyancsak utalhat a kiválasztottságra, hiszen ezáltal a költő *kisorsoltatik*.

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

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

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

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

Többek között a művészet, a költészet (Isten nyelvének használata?) az, mely az esztétikai tapasztalat révén a megváltáshoz hasonló élményt kínálhat, mintegy közelebb juttatva az embert a valódi megváltás lehetőségéhez. A költő, mint Isten által kiválasztott, rendkívüli képességekkel megáldott ember szimbolikusan a megváltó szerepét ölti magára, aki a nyelv különleges használata révén még *komor ég alatt*⁴⁰, történelmi borzalmak idején is képes lehet értékeket képviselni, ezáltal pedig reményt kínálni a megváltásra. Isten tehát még a nagy krízisek idején sem hagyja teljesen magára az embert, hiszen – többek között a művészetten keresztül – még ilyenkor is felkínálja a reményt, a lehetőséget a megváltás elnyerésére.

Végezetül talán jól példázhatja a versben körülírt Isten könnyörületességét 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. Emel-

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

lett érdekes értelmezési lehetőség, hogy Isten Hölderlin versbeli alteregójának – még ha csak a költői beszélő olvasatában, a költői képzelet szüleményeként is – utólagos megváltást kínál. A bűnöktől való megszabadulás, a megváltás tehát még jóval a halál után is lehetségesnek bizonyulhat, s ha nem is meg végbe azonnal, az ember életében vagy annak végén, a reményen, a lehetőségén 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.⁴¹ 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 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 keresztmetszet-

41 *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 figyelmemet, aki ezen álláspontját több, az ELTE BTK-n elhangzott előadásában is hangsúlyozta.

ként 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, létezh-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 trink Wein* kezdetű versek is tanúskodhatnak. A *bor* két vizsgált versben is visszatérő motívuma, azaz az emberi bűnök bocsánatára kiontott vér metonimikus kapcsolatban áll magával az Úrral, a belőle való ivás szakrális cselekedete pedig maga is a megváltásban való részesülés. A megváltásból való részesülés szakrális aktuusa ellentéte annak a blaszfemikus vérivásnak, mely a *Tenebrae* kifordított zsoltárszövegében történik, ám a *Tenebrae*nél időben későbbi versek alapján úgy tűnhet, a celani költészet még ezek után, a Holokauszthoz hasonló emberi 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 trink Wein* a költő Isten általi elhivatásának verse, melyben a beszélő talán még arra is felhatalmazást nyer, hogy utólagos megváltásban részesítse eredetileg földi kárhozatban, elborult

elmével meghalt elődje, Hölderlin versbeli alteregóját. A költő amellet, hogy Isten kiválasztott embere, aki a többi ember szolgálatára jelöltetik ki, talán a kultúra védelmezőjeként is megjelenik, hiszen az által váltja meg elődjét, hogy folytatja az általa elkezdett hagyományt.

Összességében talán a mindössze öt vizsgált vers alapján is elmondható, hogy Paul Celan költészetéből óriási szekszis 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.⁴² 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 kínál-

hat, 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 szegyeteljes hagyományt is, azt egyszerre tudatosítva és a jövőre nézve tőle el is különböztetve magunkat közelebb kerülhetünk magához a megváltáshoz is.

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

42 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.

Az örület esztétikája

Paul Celan kései versei és a delírium, illetve a neutrum tere

Paul Celan bizonyos kései, nem sokkal 1970-es öngyilkossága előtt írt verseiben olyan szélsőségesen bizarr, szinte értelmetlen / értelmezhetetlen képekkel szembesülhetünk olvasóként. Bár egy versszöveg életrajzi alapon történő értelmezése elavult kísérlet lenne, annyit bizonyosan tudnunk kell, s ezt nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szerző ebben az időszakban már nagyon súlyos mentális problémáktól szenvedett, ez pedig mindenképpen meglátszik az utolsó költeményeken is. E borzalomra épülő, helyenként szinte az örület határán mozgó szövegek talán valóban az *örület*, mint esztétikai koncepció felől olvashatók a legeredményesebben, ám ahhoz, hogy ezen feltételezésünket alátámasszuk, a konkrét versszövegek vizsgálata előtt talán érdemes nagy vonalakban ismertetni bizonyos biográfiai tényeket, illetve idézni pár fennmaradt feljegyzést. A versek értelmezése persze ismételtelen nem merülhet ki az egyszerű biográfiai és filológiai tények ismeretében, azonban talán érdemes röviden azt megvizsgálni, milyen mentális állapotban is lehetett a szerző az adott szövegek megírásának idején, az után a bizonyos életre szóló trauma után, mely köztudottan, közvetlenül vagy közvetve Celan tragikus öngyilkosságához is vezetett.

A költő első pszichiátriai gyógykezelésére már 1962-ben sor került, mikor Yvan Goll özvegye, Claire Goll plágiummal vádolta meg Celant – miként az később kiderült, teljesen alaptalanul, mindössze annyiról volt szó, hogy Celan Yvan Goll néhány versét megkísérelte németre fordítani.¹ 1965-ben, az egyik későbbiekben elemzendő vers megírása idején Celan szerencsétlen módon, zavart mentális állapotban felesége és fia ellen emberölési kísérletet követett el, ezt pedig újabb pszichiátriai kezelés követte.

1 Vö. többek között: *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

1966-ban újabb kezelésre került sor, végül pedig egy utolsóra, 1968-ban. 1967 januárjában egy váratlan találkozás Yvan Goll özvegyével a párizsi Goethe Intézetben annyira felzaklatta a költőt, hogy öngyilkossági kísérletet követett el, emiatt kényszergyógykezelés alá helyezték. Néhány héttel később, mikor orvosai járóbeteg státuszba sorolták át, találkozott Martin Heideggerrel², s újból taníthatott az École Normale Supérieure-ön. A Heideggerrel való nevezetes találkozás előtt Celan mentális állapota állítólag javuló tendenciát mutatott, s ekkor nem jelentett veszélyt sem magára, sem a környezetére. Celan orvosi kártonjai a mai napig titkosak maradtak, arról azonban a visszaemlékezések egységesen számolnak be, hogy élete utolsó éveiben számos mentális betegségtől szenvedett, s utólag a Heideggerrel való találkozást is meglehetősen negatívan értékelte. Hogy mindez mennyiben járult hozzá a szerző végső kétségbeesésében elkövetett öngyilkosságához, az máig vita tárgyát képezi, ugyanakkor tény, hogy Celan utolsó éveit súlyos pszichiátriai betegségek árnyékában élte le, ez pedig erősen befolyásolja bizonyos verseinek értelmezhetőségét.

Ugyan ez nem igaz minden ebben az időszakban íródott versre, ám néhányra talán mégis halmozottan igaz lehet, hogy az örület / delírium által (is) generált, különösen extrém költői képek új, szokatlan szépségeszményt, újfajta esztétikát teremtenek meg, melyet talán az *örület esztétikája* elnevezéssel illelhetünk a legtalálébban. A különösen bizarr, szinte értelmetlen képekből összeálló versszövegek megválasztása természetesen csupán szubjektív módon történhet, s jelen keretek igencsak szűkösek, igyekeztem azonban néhány olyan, a költő életének utolsó öt évében íródott verset kiválasztani, melyek talán igazolni látszanak az *örület esztétikájának* bizonyos kései versszövegekben történő megjelenését.

Azt természetesen nem tudhatjuk, s talán nem is az értelmező feladata megállapítani, pontosan milyen pszichés zavarokkal is küzdött Celan, az életrajzi személy kései alkotói kor-

2 James K. LYON, i. m. 160-161.

szakában, tény azonban, hogy bizonyos kései verseinek mintha esztétikai szervezőelve lenne az örület, a delírium, a teljesen irracionális, látomásszerű költői képek. Miként arra többek között Lőrincz Csongor³ is felhívja a figyelmet, Celan kései verseiben számos helyen előfordulnak a pszichoanalízis szókincséből származó szakszavak. Többek között a *Lichtzwang* – *Fénykényszer* című kései kötet címe is játék Freud *Wiederholungszwang* – *ismétléskényszer* szakkifejezésével, ezen utalások a pszichoanalízis világára pedig egyúttal a költő / költői beszélő traumából fakadó zavartságára, delíriumszerű megnyilvánulásaira, az örületre, mint esztétikumszervező elvre, valamint a kései versekben az egyes szövegek szintjén explicit módon is megjelenő ismétléskényszerre – a Holokausztra való állandó áttételes utalásokra, főként a borzalmat és a szépséget ötvöző, még a későmodernség lírájában is viszonylag szokatlan költői képekre – is magyarázattal szolgálhatnak.

Apró kitérőként megjegyezhetjük, hogy Hölderlinről írott tanulmányában többek között Schein Gábor is felhívja rá a figyelmet, hogy a német irodalom közegében Hölderlin óta talán csak Paul Celan költészete számára adatott meg, hogy az örület és az értelem, a halált hozó és az életet adó nyelvi megnyilvánulások sok esetben egymásba torkolló, egymásba játszó útjain váljon értelmezhetővé.⁴ Ebből kifolyólag talán egyáltalán nem tűnik oly légből kapottnak az elképzelés, mely szerint Celan egyes kései versei immár az örület, mint esztétikumképző tényező felől váljanak olvashatóvá.

Amely e kései versekben az örületre, a delíriumra utalhat, többek között nem más, mint az olykor teljes mértékben fragmentált szintaxis, a képek látszólagos egymásra vonatkoztathatlansága, a szétforgácsolódni látszó nyelvi-szemantikai egysé-

gek. A szintagmák, kifejezések és mondatok első olvasásra nem biztos, hogy egyáltalán kapcsolódnak még egymáshoz, csupán sokszoros asszociációs hálók révén, többszöri olvasásra kikutatható, s csupán feltételezhető, de teljes bizonyossággal fel nem tárható összefüggések által. Olyan ez, mintha az immár az örület határáról megszólaló költői beszélő valamit mindenáron újra és újra el akarna mondani, mintha mindenáron egy felé intézett kérdésre akarna válaszolni – a megválaszolhatatlanság túlereje azonban e szövegekben látszólag mindig felülkerekedik. Celan beszélője arra keresi az összefüggő szintagmákat és mondatokat, amit már nem lehet összefüggő mondatokkal, de talán még egyes hívószavak által sem leírni. Csupán a széttöredező, groteszk képeket tömörítő, asszociatív vers-vázak maradnak az olvasó számára, aki azonban, ha figyelmesen kísérli meg értelmezni e szövegeket újra és újra, talán képes meghallani a mögülik valamit még mindig üzenő költői beszélőt, s ha nem is explicit módon fogalmazódik meg számára a borzalom, mindenképpen megsejti, megérzi a sorok mögött rejlő tartalmat. A beszédfoszlányok, a szinte teljes elhallgatásból való vissza-visszaszólás az, mely működésbe hozza az *örület esztétikájának* is nevezhető szövegszervező elvet, mely éppen azáltal teremt esztétikai értelemben vett szépséget, hogy a szövegeken és a beszélőn mindig úrrá lesz a beszédképtelenség túlereje. A nyelv e töredékes használata nagyobb erőket képest felszabadítani, s nagyobb erővel képes hatni a befogadóra, mintha a látszólag megfogalmazhatatlan trauma tényszerűen, tárgyilagosan megfogalmazásra kerülne a nyelv eszközei által.

A következőkben vizsgált szövegekben tehát már sokkal több is megszólal, mint az oly sokszor a költő számlájára írt hermetizmus. A kései Celan-lírára minden bizonnyal érvényesen alkalmazható a hermetizmus esztétikai kategóriája⁵, ám valami más, a lidércnyomásszerű, irracionális delírium-képzetek, az örület háttérben lappangó hangja talán tovább erősítik e herme-

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

4 SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41-57, 51.

5 Vö. ugyancsak SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*.

tikusnak is nevezhető költemények szokatlan, ugyanakkor kétségkívül erős esztétikumát.

*

STÜCKGUT *gebacken, groschengross, aus überständigen Licht;*

MEGSÜTÖTT *szállítmány, garasnagyságú, maradék / feleslegessé vált fényből;*

Verzweiflung hinzugeschipppt, Streugut;

hozzálapátolt kétségbeesés, sós homok / salak;

ins Gleis gehoben die volle Schattenrad-Lore.

beemelkedik a vágányra a teli árnyékkerék-tehervagon.⁶

E kései versben, mely a *Schneepart* című kötetben látott napvilágot, egy igencsak abszurd, derealizált látomással szembesülhetünk – afféle kései tudósítás ez a Holokauszt traumájáról, immár az örület árnyékában? Erősen annak hat. Amennyiben esztétikai horizontból kívánjuk a rövid versszöveget megközelíteni, úgy talán legtalálóbban a groteszk minőséggel jellemezhető.

Az (emberi) szállítmányt, pontoabban darabra adott árut paradox módon megsütötték, a szállítmány maga – amennyiben hihetünk a fragmentált szintaxisnak – éremnagyságú, s maradék fényből áll össze. Ehhez járul a megsütött szállítmányhoz hozzálapátolt – természetes, halál előtti – kétségbeesés, valamint az erősen ironikus felhangú Streugut főnév, mely ugyan a behavazott utca felhíntására használt sós homokot, *salakot* jelenti – áttételesen ebben a kontextusban talán nem egyébre utal, mint a marhavagonban ürített emberi székletre, azokra a körülményekre, melyek közepette az emberek már emberi méltóságukat is elveszítve küzdöttek az életben maradásért?

Feltehetnénk a kérdést, vajon lehet-e még ezt a szürrealisztikus költői látomást tovább fokozni, ám a válasz ott rejlik a rövid Celan-vers utolsó soraiban.

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

Igen, lehet fokozni – hiszen beemelkedik a vágányra a telitömött tehervagon, immár árnyékként, pontosabban *árnyék-ke-rekkel* (*Schattenrad-Lore*). Ugyan a *Lore* főnév a németben éppen úgy jelenthet teherautót, illetve bányászcsillét, de akár pótkocsit is, mint teherszállításra használt vasúti kocsit, csak úgy, miként a Celan költészetében gyakrabban előforduló *Wagen* szó is jelenthet akár szekeret, akár személygépkocsit⁷, itt talán valamennyire egyértelműnek vehető a szó aktuális jelentése, hiszen e bizonyos kocsit egy vágányra, tehát minden bizonnyal egy vasúti pályaudvarra gördül be. Teszi mindezt fantomként, árnyékként, talán immár a gyászos történelmi események után valamikor, fedélzetén az ok nélkül meggyilkolt emberek kísérteteivel.

E kísértet-tehervagon nyilván nem más, mint borzalmas vízió, a trauma szülte delírium, melyet maga Celan immár talán az örület határán, félig-meddig elborult elmével, pszichés betegségtől kínozva írt meg (a vers keletkezése 1968-as, tehát nem sokkal a költő öngyilkossága előtt keletkezett), a traumát még évtizedekkel később sem tudván feldolgozni.

A meggyilkolt emberek kísértetei – az örület szülte vízióként – talán bosszúra, elégtételre szomjaznak. Talán megengedhető még az az értelmezés is, hogy a meggyilkolt emberek lelkei nem csupán gyilkosaikon akarnak elégtételt venni, hanem magán a beszélőn is – rajta, aki velük szemben *életben maradt*. E feltételezhető bosszúszomj, illetve ön-kárhoztatás összefügghet a Celan-versek szépség és borzalom határán történő elhelyezkedésével. A jelen szövegben nyilvánvalóan a borzalom, a delirisztikus látomás dominál. A szépség itt valamiféle egészen új értelmet nyer, bizonyos szélsőségesen bizarr képsorokból összeálló kései költeményekben létrehozva valami olyasmit, amit *az örület esztétikájának* nevezhetnénk.

*

7 Vö. a sokat idézett és elemzett *Im Schlangenwagen* kezdetű Celan-verssel.

DER ÜBERKÜBELTE ZURUF: *dein
Gefährte, nennbar,
neben dem abgestossenen Buchrand:*

*komm mit dem Leseschimmer,
es ist
die Barrikade.*

A TÚLCSORDULÓ kiáltás / hívás:
*társad, megnevezhetőn,
a kitaszított / odéblökött könyvborítónál:*

*jöjj az olvasáscsillámmal,
ez itt
a barikád.⁸*

Az 1968-as keltezésű vers ugyancsak groteszk, mondhatni delíriumszerű képeket közvetít a befogadó felé.

Egy kétségbeesett, hangsúlyozottan valakihez szóló, valakit megszólító kiáltás *túlcsordul (überkübeln)*, egy megnevezhető társ (*Gefährte, nennbar*) pedig a *kitaszított / odéblöködött könyvperemnél (neben dem abgestossenen Buchrand)* áll éppen. Celan beszélője a következő strófában felszólít, s e felszólítást talán a mindenkori olvasó felé intézi – az olvasás fényével, az intellektus erejével kellene síkra szállni valamiféle harcban, hiszen mint a vers is mondja: *ez itt a barikád (es ist die Barrikade)*. Celan itt egyértelműen utal az 1968-as, Párizsból kiindult, majd szinte egész Európán végigsöprő diáklázadásokra is, többek között a berlini diákfelkelésre, melynek halálos áldozatai is voltak.⁹

E referenciális olvasaton túl azonban a vers egyértelműen tükrözi a költői beszélő felfokozott, borzalommal telített mentális állapotát. Celan itt lírájában kissé szokatlan módon mint-

⁸ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

⁹ Erre többek között Celan költői életművének kritikai kiadása is felhívja a figyelmet. Vö. Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 841.

ha forradalmárként szólalna meg, a forradalom, a lázadás célját azonban a rövid, enigmatikus vers már nem határozza meg – a forradalom, a barikád vajon maga lenne az örület színtere, ahol csupán a féktelen és céltalan erőszak tombol, hasonlóképpen a háborúban végbement értelmetlen, örült erőszakoz?

A vers ennél többet nem közöl velünk, s a celani líra kései darabjaihoz híven az olvasóra bizza felvetődő kérdések megválaszolását. E bizarr képsorok azonban mindenképpen lehetnek a zavart mentális állapot, egyfajta forradalmi megszállottság, örület közvetítői, s talán maga a forradalmári hangnemben megszólaló beszélő is – figyelembe véve Celan, az életrajzi személy 1968-ra immár igencsak elhatalmasodó depresszióját, zavart mentális állapotát – talán maga is „örült”, delirált, akit áthat a lázadás patetikus atmoszférája, körülhatárolható céljai azonban már nincsenek. Itt a szöveg lehetséges szépségét, az esztétikai tapasztalatot ugyancsak a tomboló borzalom, a hozzá társuló esetleges (halál)félelem, az elhatalmasodó, talán magán a beszélőn, nem csupán annak világán úrrá levő örület generálja.

*

Die Engeweide *des Klagsteins,*
breitgetanzt im Licht
des Elendgestirns.

A siratókő belei –
szélesre táncolva a
nyomorcsillagzat fényében.¹⁰

Különös, szélsőségesen minimalista, szinte haikuszerű három sor ez, Celan szokásos kései verseinél is szűkszavúbbra fogott alkotás. 1965-ös keltezésű vers, melyet azonban a szerző életében megjelent köteteiből kihagyott, s csak halála után, a hagyatékból hátramaradt versek között látott napvilágot.

E sorok első olvasásra akár erős rokonságot mutathatnának a haiku műfajának poétikájával, mégis olybá tűnik, e távol-keleti műformáról itt vajmi kevésbé van szó. Szó van viszont a kibelezett *siratókőről (Klagstein)*, a német nyelvben pedig a *Klagem-*

¹⁰ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

auer főnév a jeruzsálemi Siratófalra utal, így pedig felesleges is az ehhez társítható asszociációkat felsorolni, vagy a Holokauszt traumája által megnyitott szemantikai mezőt bővebb leírás tárgyává tenni. A kő belei a *nyomorúság csillagzatának* (*Elangestirn*) fényében táncoltatnak szélesre (azaz: valakik rajtuk tiporva táncolnak?). A *Gestirn – csillagzat* főnév játékba hozza a német *Stirn – homlok* főnevet is, mely Celan költészetében több helyen felbukkanó kulcsmotívum, a tudás, az emlékezés helye.

E minimalista képsor, kiegészülve a homlok szemantikai mezejével vajon mi más, ha nem olyan költő látomás, mely nem máshonnet, mint az örület határáról szól vissza az olvasóknak? Paul Celan már 1965-ben sem volt egészen beszámítható mentális állapotban, első pszichiátriai gyógykezelésére már dokumentáltak 1962-ben sor került. E költői rémlátomás ugyanakkor hihetetlenül pontos, redukált leírásaként is olvasható annak a lelki és mentális állapotnak, amelyben a valaki az elszenvedett, feldolgozhatatlan traumák után – akár évtizedekkel az eseményeket követően – permanensen lehet. Egy kő, mely a sirámot, a gyászt, a szenvedést szimbolizálja, talán olyan borzalmak után vagyunk, hogy maga az élettelen kő is életre kel és panaszkodik, sirámokat fogalmaz meg, sirat, kétségbeesetten hallatja a hangját – még ezt a követ is meggyalázzák, kibelezik, a kiontott bensőségeket pedig a nyomorúság csillagfényében táncolják szélesre. S hol másutt világíthatna a nyomorúság csillagfénye, mint az emberi szenvedés csúcspontján, valahol az emberi történelem gyászos eseményeinek égboltján? Olvasatunk talán túlságosan is referenciákhoz köti magát, s a szöveg talán ennél általánosabb, kevésbé valóságreferenciákhoz kötött értelmet is hordoz, ám mégis felvetődik a kérdés: vajon milyen mentális állapotban lehet az a költői beszélő, milyen mentális állapotból szólalhat meg a fenti rövid vers, ha mindezt a groteszk, delíriumszerű képsort a lehető legkevesebb szóba öntve kinyilatkoztatja?

A versszöveg, illetve a vers felé intézett olvasói kérdés talán már a választ is magában foglalja – a fragmentált látomás a trauma, a fel nem dolgozható múlt szülte groteszk álomkép-

ként kerül az olvasó elé, az az állapot pedig, amelyből mind a költői beszélő, mind a vers világába bevonódó olvasó szemléli a kevés, ám annál súlyosabb szó által felépített mentális univerzumot, hasonlatos az örülethez. Talán még nem maga az örület, csupán valamiféle örületközeli, annak határán elhelyezkedő állapot ez, mely azonban a belőle egyértelműen sugárzó borzalmon túl szépséget is implikál, mely valamilyen mértékben talán enyhítheti a száz százalékban nyilván feldolgozhatatlan traumát.

*

AUGENGNEISE, *umwandelt von Fiebern.*

SEMKÖZETEK, *lázaktól átigézve / átváltoztatva,*

*gehorsam
sammeln sich un-
bändig die Isothermen,*

*engedelmesen,
féktelenül gyűlnek
az izotermák,*

*Isoglossen zerfallen
zu einerlei, steinerlei
Freiheit.*

*izoglosszák esnek szét
egyforma, megkövesült
szabadsággá.¹¹*

Bizarr képpel indít a fenti, a *Schneepart* című kötet írása idején keletkezett, ám a kötetből kihagyott, s csak majdan a szerző hagyatékából előkerült vers is. *Szemközete*kről, pontosabban egy meghatározott közetfajtáról, a *gneisz*ről van szó. A zsidó misztikában a kőnek szimbolikus jelentősége van, többek között a bölcs, Isten által megszólított / kiválasztott emberek szeme mögött / szeme helyén is kő van. E kő azonban *lázaktól* van *átigézve, átváltoztatva* (*umwandelt von Fiebern*), a szemek tehát delíriumban, lázálomban forognak és nem vagy nem egészen a valóságot érzékelik. E kő-szemek előtt egy látomás bontakozik ki, mely ugyancsak nehezen értelmezhető, expresszív képek rövidre fogott sorozata: egyszerre *engedelmesen / alázatosan* (*geh-*

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

orsam) gyűlnek a szemek előtt az antropomorfizált izotermák – azonos hőmérsékletű földrajzi pontokat összekötő geográfiai vonalak –, illetve izoglosszák – azonos nyelvi jelenségek előfordulási pontjait összekötő vonalak –, melyek *egyforma, megkövesült szabadsággá* (*einerlei, steinerlei Freiheit*) *esnek szét* (*zerfallen*). A líra nyelvébe a laikus olvasó számára szinte ismeretlen, rideg szakszavak keverednek¹², ráadásul mindezt lidércnyomásszerű képek sorozatában vetíti elénk a vers. Az izotermák és izoglosszák olyan vonalak, melyek azonos jelenségeket kötnek össze a térképen, tehát lényegében uniformizálnak. Különösen sugallhatja ezt az *egyforma, megkövesült szabadság* paradox képze. A szabadság fogalmának a valamilyen szintű egyformaság, ebből kifolyólag pedig az emberek közötti egyenlőség koncepciója még nem feltétlenül mond ellent, a *megkövesült* (az *einerleira* rájátszva, Celanra jellemző neologizmusként: *steinerlei*) jelző azonban mindezt bizarrá és ironikussá teszi, hiszen a szabadság lényege bizonyos szempontból az állandó mozgás lehetősége, a dinamizmus.

Valamiféle erőszakos uniformizációt, negatív utópiát tárnának elénk Celan e kriptikus, a delírium határán mozgó sorai? A szakszavak beépítése a lírába, mely technika a szerző műveiben gyakran előfordul, sugallhatja azt is, hogy a szöveg voltaképpen beavatottakhoz, a homályos jelentésű szavakat értelmezni képes olvasókhöz szól – talán csak beavatottak érthetik meg e furcsa, enigmatikus költői látomást. A lázálomban felgyűlő izotermák, majd a megkövesült szabadsággá széteső izoglosszák költőt és olvasót egyaránt valahová az örület határára, talán még a láz(álmok)on is túlra juttatják, ahol még a szépség fogalma is radikálisan átértelmeződni látszik, s ahol már a világon semmit nem vagyunk képesek úgy érzékelni, mint korábban.

*

12 Vö. Celan maga szenvedélyes szótárolvasó volt, nyelvészeti-etimológiai érdeklődése egész életművére kihatott, azon olvasóknak pedig, akik verseit nehezen értelmezhetőnek vagy megfajthatatlannak találták, azt javasolta, olvassák azokat szótár segítségével.

GLIMMERGEKÖSE, an ihm entlang
schob ich die farbtaube
Stille ins Ziel.

Sie schlitterte weg,
ins H-Kaff,
da pritschelte ja
das bundesgenössische
Denken.

CSILLÁMSZIGEREK, az ő hosszában
löktem célba a színsüket
némaságot.

Csúszott,
a szív-pelyvába / porfészekbe,
oda szóródnak / ütődnek hát
a szövetséges
*gondolatok / gondolkodás.*¹³

Szinte értelmezhetetlen képpel, *csillámló / ragyogó zsigerek* (*Glimmerköse*) félelmetes látványával veszi kezdetét a fenti vers, mintha egy kibelezett ember meggyalázott holttestén csillanna meg valamiféle transzcendens fény.

A delírium határáról megszólaló költői beszélő azonban korántsem áll meg itt – narratív módon beszél el egy látomásszerű eseménysort, mely szerint e csillámló zsigereken át dobta célba a *színekre süket némaságot, hallgatást* (*farbtaube Stille*).

E némaság a költői elbeszélés tanúságtétele szerint lefelé csúszott, a *szív-pelyvába*¹⁴. A pelyva nem más, mint a gabona magjainak lehántolt héja, az eredeti német szövegben megjelenő H-Kaff szóösszetétel pedig abból a szempontból érdekes, hogy a Kaff főnév német tájszó, mely elsősorban pelyvát, ugyanakkor pejoratív értelemben provinciális, elhanyagolt községet, tájat, porfészket is jelent. A H-Kaff / *Herzkaff* összetétel ebből kifolyólag ugyanúgy jelenthet *szív-tájat, szív-ugart, szív-falut, szív-porfészket* is, ahová a némaság, e szinesztetikus módon a színekre süket (a színeket nem érzékelő?) némaság végül is célzottan eljutott / lecsúszott. A költemény sugalmazása szerint e szív-pelyva / szív-ugar olyan hely, amely mindent elnyel, magába zár, afféle

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

14 Celan lírai életművének kritikai kiadása szerint az első olvasásra talán értelmezhetetlennek ható H-Kaff szóösszetétel előtagja a *Herz* – *szív* főnév rövidítése.

fekete lyukként – ahonnét nincsen visszaút. Amennyiben megmaradunk a *pelyva*-értelmezésnél, úgy ezen összetétel jelentheti akár halott, meggyilkolt emberek kivágott és lehántolt szíveinek halmát is, mely a versszövegben jelenlévő borzalmat tovább erősíti. E talán halott emberek szíveiből álló halom elnyelő még a színekre immár süket némaságot is, s ami talán még fontosabb, a vers zárata szerint: e helyre ütődnek, csapódnak a *szövetséges gondolatok / gondolkozás* (bundesgenössische Denken) is. A Pritsch főnév továbbá, mely egybehangzik a pritscheln igével, priccset, börtönben használatos matracot jelent, ily módon az eredeti német szöveg igéje hangalakilag rájátszik a börtön, rabság, fogság asszociációs tartományára is, ezáltal lehetséges, hogy a szövetséges gondolatok nem csupán egy bizonyás helyre csapódnak, ütődnek, hanem ott egyenesen fogságba vettetnek. Érdekes kérdés lehet persze, vajon kivel is szövetséges ez a bizonyos gondolkodás, mely végleg elveszni látszik a szív-pelyvában / -porfészekben? Talán maga a költői beszélő veszíti el a világgal szövetséges gondolatait, s merül alá egy halálközeli, örületszerű állapotban, ahonnét már nem térhet vissza? Vagy éppen a külvilág vele, a költői beszélővel szövetséges gondolkodása merül el az embertelenség mélyén, lehántolt szívhéjak között? Bármelyik választ is találjuk érvényesebbnek, a vers záróképe mindenképpen lidércnyomásszerű és vagy a beszélő, vagy az egész világ megőrülését sugallja. Alámerülés, elsüllyedés egy olyan költői tájon, ahol a domináns létező immár csak valami meghatározhatatlan, szorongással telített borzalom és örület. Még a szöveg, valamint a szöveg által konstruált imaginárius világ esetleges szépségét, esztétikai dimenzióit is a szorongással vegyes, rémálomszerű látomás-sorozat konstituálja, hiszen a vers költői ereje talán éppen a szürrealisztikusan borzalmas, ép ésszel szinte felfoghatatlan és magunk elé képzelhetetlen képsorban és annak élményszerű elbeszélésében rejlik.

A Celan kései költészetére oly jellemző ismétléskényszer természetesen itt is erőteljesen jelen van. Amennyiben a versnek megkísérlünk referenciális olvasatot tulajdonítani, úgy a legegyszerűbb és legkézenfekvőbb tájékozódási pont továbbra is

az elszenvedett és soha fel nem dolgozott trauma. Ezen olvasat persze talán kissé leegyszerűsíti és leszűkíti a szöveg értelmezési terét, ám ennek alapján elfogadható állításnak tűnhet, hogy Celan kései lírájának bizonyos darabjait a trauma által indukált delírium / örület hatja át, mely egyszerre jelenik meg emlékkép- és álmoképszerűen, s nincs ez másként a fenti vers esetében sem.

*

VERJAGT *aus dir selber, entweichst du dir nicht,
das ist das Spiel,
das die Pinien, mit Sonne beworfen,
den Schatten spenden,
wo sich die Barthaare drängen.*

KIÜZETVE *magadból, nem szívárogsz ki magadból,
ilyen ez a játék,
melyet a mandulafenyők, napokkal megszórtan,
az árnyaknak ajándékoznak,
ott, hol a szakállszálak tolonganak.*¹⁵

A fenti ötsoros, kései vers az önmagunkból való kiüzetés paradox képével indul. Az ön- és sortárs-megszólító lírai beszélő ugyancsak lázálmhoz, delíriumhoz hasonló állapot közepette deklarálja, hogy immár képtelen kitörni, kiszivárogni magából, ironikusan jegyezve meg, milyen is az a játék, melyet feltehetően akarta ellenére játszani kényszerült.

A játékot – ismételten egy igencsak hátborzongató kép keretében – *napokkal megszórt mandulafenyők* (*die Pinien, mit Sonne beworfen*) árnyékainak (meggyilkolt emberek lelkeinek?) ajándékozzák, mégpedig ott, ahol a *szakállszálak* (*die Barthaare*), amelyek talán szakállas emberekkel állnak metonimikus kapcsolatban, s amennyiben ismét egy referenciális olvasatra teszünk kísérletet, akkor itt az igaztalanul meggyilkolt zsidó emberek

¹⁵ A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

gyülekeznek / tolonganak. Itt megint csak a pszichoanalízissel szorosán összefüggő *ismétléskényszerről* (*Wiederholungszwang*) lehet dolgunk. A hely, ahol a szakállasok tolonganak, nyilvánvalóan meghatározhatatlan, annyi azonban bizonyos, nem evilági – sokkal inkább túlvilági, alvilági, látomásbéli helyszín, ahol talán már csak a halottaknak van helyük, s amelyet már csupán az örület határáról, látomás formájában lehet meglátni.

Kulcsmotívuma az öt enigmatikus sornak a napokkal megszórt, antropomorfizált mandulafenyők csoportja, ezen belül is a leír formában meg nem jelenített, csupán áttételesen jelenlévő termés, a mandula. Celan számos versében a mandula ugyancsak az igazságtalanul meggyilkolt emberek jelképévé emelkedik¹⁶, illetve ezzel egyetemben utalás lehet a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, aki szintén egy totalitárius diktatúra igazságtalanul odaveszett áldozata volt. A mandula az értelmetlen halál, illetve az átélt és fel nem dolgozható trauma szimbóluma. Ezen olvasattal egybecsenghet, hogy a napokkal megszórt mandulafenyők az élet játékát az árnyaknak, a túlvilág lényeiének ajándekozzák. Történik mindez azon a helyen, ahol a szakállasok, a már meggyilkolt emberek lelkei, lidércei tolonganak.

A költői beszélő mindezt egy paradox helyzetből, önmagából kiűzve, önmagát feladva szemléli, talán éppen saját józan ítélőképességén túlról, az örület pereméről szemléli. Ez az állapot, mely a mindössze ötsoros versben körvonalazódni látszik, a feldolgozhatatlan trauma, a csak áttételes módon szavakba önthető borzalom folyamánya, a költői beszédet pedig éppen ez az irracionalitás, a delírium hangja és az általa megszólaltatott ismétléskényszer emelheti magas esztétikai szintre. A költő önmagán kívülre került, úzótt vad, s ami talán még súlyosabb, önmaga felett mondja ki ezt az ítéletet. Az eredmény: egy borzalommal, örülettel átítatott szépségeszmény, mely azonban mindenképpen erős hatást képes gyakorolni a mindenkori befogóra.

*

16 Vö. a *Zähle die Mandeln* – Számold a mandulákat kezdetű Celan-verssel.

SIE FÜTTERN dir

Pflanzenschutz ein:

das soll deine Hände beleben,

knote die Keimfrohen los,

bewimpere sie

mit Turmstacheln,

Nimmergeglaubt

macht flügge.

BELÉD FECSKENDEZIK a növényvédő szert:

ennek kell kezedet

felélesztenie,

oldozd el a magzatvidámakat,

szempillának adj nekeik

toronytöviseket,

amit soha nem hittek el,

életre kel / szárnyra kel.¹⁷

E hagyatékból hátramaradt kései vers ugyancsak bizarr, félelmetes költői képekkel veszi kezdetét – *növényvédő szert* (*Pflanzenschutz*), azaz a kártevőktől egyszerre védő, ugyanakkor mérgező anyagot fecskendeznek a meghatározhatatlan (ön) megszólítottba, akinek (eddig ezek szerint halott, vagy legalábbis tetszhalott?) mindennek fel kellene élesztenie. Szokatlan költői feltámadást beszél el a vers, s a *magzatvidámak* (*Keimfrohen*), talán gyermeki módon tudatlan lelkek eloldozására szólít fel, akiknek a szempillájuk helyén már *toronytövis* (*Turmstacheln*) burjánzik – talán áttételes utalás a megfeszített Krisztus töviskoronájára is –, s végül *amit nem hittek el* (*Nimmergeglaubt*), ez a körvonalazhatatlan, egyetlen szokatlanul tömörítő szóösszetétellel megnevezett valami újra szárnyra % életre kel. Kérdés, vajon új élet teremődik, vagy csupán egy halott kel látzólagos, hamis életre? Az önmagával beszélgetést folytató költői szubjektum talán magát kelti életre valamiféle paradox halálból? Vajon élet-e még egyáltalán, mely az örület magányában, e képletes ellen-feltámadásban várhat bárkire is? Érvényes lehet egy olyan értelmezés is, mely szerint az, *amit-soha-nem-hittek-el*, nem más, mint a leírhatatlan, átélt trauma, melyet a költői beszélő az örület fenyegető árnyai közepette, a legvégső magányban életre kelt és újra valóságként tapasztal meg – akár oly módon, hogy maga is beleolvad, eggyé válik vele, hiszen önnön

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

létezése többé nem elválasztható attól, amit valaha átélt, s ami egész életére visszavonhatatlanul rányomta a bélyegét. Itt talán már felesleges valóságreferenciákat keresnünk, hiszen a versszöveg önmaga valóságát konstruálja meg, s ebből az örület-közeli magánvalóságából szólít meg minket. Esztétikai súlya éppen abban áll, hogy az örület pereméről / magából az örület állapotából, a lidércnyomásból kiszólva próbálja meg megnevezni / újrateremteni, rekonstruálni és talán ezáltal megérteni azt, ami egyébként megnevezhetetlen és megérthetetlen. E borzalommal, örülettel átítatott, önmaga hiábavalóságát is vállaló megszólalásmód az, mely Celan egyébként szinte hozzáférhetetlen kései verseit olyan erős szövegekké teszi, megteremtve az örület egyszerre álomkép és lidércnyomásszerű emlékképként megnyilvánuló esztétikáját.

Az abszurdként jellemezhető költői látomások legkevesebb szóban történő kinyilatkoztatásának sok köze van az írás, a megnyilatkozás teljes felfüggesztéséhez. Is. Az állapot, amelyből / ahonnan Celan e kései verseinek beszélője megszólal, lehet a neutrum állapota is.

Blanchot nézete szerint az írás bizonyos esetekben a *désastre*, a borzalom, a katasztrófa megírása.¹⁸ A *désastre* lehet egy trauma borzalma is, mely magának Celannak a szavával élve *untrügliche Spurt*, azaz *meghamisíthatatlan nyomot* hagy magán az íráson. A mű maga válik metaforikus sebhellyé (*Wundmal*)¹⁹, mely magán viseli a megtörténtek nyomát, nem egyszerűen kifejezi azt. Celan kései lírája, az *örület esztétikája* felől olvasható versek nem egyszerűen a *désastre*, a katasztrófa tapasztalatára utalnak. Az írás az én felől fogalmazódik meg, és egyúttal ráébredt és maga is ráébred az értelem távollétére. A *désastre* minden tapasztalatot megfoszt hatalmától, autenticitásától, az autoritás teljesen kiiktatódik, az írás pedig valamilyen elfeledett / elhallgatott helyen, szinte önmagát visszavonva szólal meg.

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

19 Vö. az *Atemkristall* ciklus sokat elemzett STEHEN kezdetű versével.

Az írás a neutrum, a semleges tér igézetébe kerül. Maga is ön-ellentmondássá válik, hiszen a lehető legmesszebbre tolná ki a közlés és közvetítés lehetőségét, egészen a megsemmisülés, az önfelszámolás határáig.²⁰ Celan az örület határán, a megsemmisülés-közeli térben mozgó versei minimalista poétikájukkal maguk is felismerik, hogy a kimondott szó nem képes precízen megnevezni valamit. A neutrum állapota a helyes megnevezés bizonytalanságának felismerése és visszavonása. Ebben a létállapotban / léten kívüli vagy léten túli állapotban a szavak már nem bírnak definitív erővel. A művészet műve a *désastre*, a borzalom közepette eltörli a bármi iránti tulajdonításba vetett hitet, a tárgy és a szubjektum bináris logikája felszámolódik.²¹ Miként maga Celan is megfogalmazza, az irodalom itt megnyílik valamiféle nem-létező helynek, amely helyen valami paradox módon még létezőbbé válhat, mintha a nyelv által lenne definiálva.

E gondolatkísérletet folytatva Celan az „örület esztétikája” irányából olvasott versei talán párhuzamba állíthatóak Roland Barthes a neutrumról alkotott elképzelésével is.²² Barthes ugyancsak Blanchot nyomán gondolkodik a neutrum állapotról, mely szerinte lényegében nem más, mint egyfajta vágy. Egyúttal persze visszavonás és visszavonulás mindenféle hatalomtól és erőszaktól, ám paradox módon maga is egyfajta erőszakként definiálható. A neutrum, ahol Celan kései versei is mozognak, nem más, mint visszavonulás, várakozás, nem-időben-lét – várakozás a visszavontságból való kitörésre, a valamivé válásra.²³ Celan örület határán mozgó szövegei lényegében mintha éppen ugyanezt tennék: szinte mindentől visszavonják magukat, a neutrum állapotából, a szinte-megsemmisülés határáról szó-

20 Vö. Bacsó Béla kommentárjával Maurice Blanchot könyvéről: BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, Alföld, 2008/7. 83-36.

21 BACSÓ Béla, i. m.

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

23 Roland BARTHES, i. m. illetve idézi: BACSÓ Béla, i. m.

lálnak meg, ám ugyanakkor ott rejlik bennük a vágy, a *désastre*, az elszenvedett trauma nyomán munkáló elfojtott düh, hogy bár felszámolják / felszámolták magukat, mégis jelen van bennük a visszatérés, a valamivé-válás vágya.

A neutrum állapota hasonlatos a lényegi, teljesen lecsupaszított magány állapothoz, melyről Blanchot ugyancsak beszél. Írni adott esetben nem mást jelent, mint eleve belépni a magány igenlésébe. Az állapot, amikor paradox módon már nincs világ, és amikor még nincs világ.²⁴

24 Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 19.

Paul Celan költészete

Magyar recepciójának áttekintése, valamint lehetséges hatása a kortárs magyar középnemzedék lírájára

1. Bevezetés

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

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

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

2. A magyar Celan-recepció rövid áttekintése

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

Többek között Oravecz Imre²⁵, a Celant maga is fordító költő volt az, aki már 1968-ban, a *Fadensonnen* kötetéről recenziót írt magyar nyelvterületen. E recenzió szerint Celan költői valósága nem tapasztalati úton, pusztán filozófiailag ragadható meg. A költő versbeszédének effajta nyelvi tapasztalata nem más, mint egyfajta metanyelvről, a nyelvről és a költészetről való költészet – ily módon talán az sem volna merész feltételezés, hogy Celan nem csupán paradigmaticus költőként, de egyes versei mélysége, elméleti felvetései folytán akár jelentős líraelméleti, nyelvfilozófiai gondolkodóként is kezelhető. Oravecz arra is kitér, hogy bár Celan neve nem ismeretlen Magyarországon (ez még hangsúlyozottan 1968-ban volt így), de az átlag magyar nyelvű olvasó nem nagyon tud mit kezdeni a szerző költészetével, a versek bonyolultsága, nehezen érthetősége miatt, a Celan-befogadás reneszánsza pedig még várat magára. Mára minden bizonnyal, a szerző halála után mintegy negyven évvel valamivel jobb a helyzet, azonban az talán még mindig kijelenthető, hogy főleg elemzők, irodalomtörténészek ismerik Celan költészetét és foglalkoznak vele, de a hatalmas mennyiségű kommentárirodalom ellenére az átlag magyar versolvasó közönség (ha egyáltalán szabad ezt a szót használni) számára a XX. század egyik legnagyobb hatású európai költője még mindig jórészt ismeretlen, bonyolult és megfoghatatlan.

Komáromi Sándor²⁶ volt az első szerző Magyarországon, aki részletesebben taglalta egy Oravecznél valamivel későbbi, 1976-os tanulmányában Celan költészetét és a róla akkoriban megjelent szakirodalmat. Mindössze hat évvel a szerző halála után már magyar nyelvű összefoglaló tanulmány született nem csupán lírájáról, hanem a róla szóló addig megjelent elemző szövegekről is – e tényről úgy gondolom, mindenképpen figyelemre méltó, ismerve a hetvenes évek magyar irodalmát és irodalomtörténet-írását. Komáromi szerint Celan költé-

zetének 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 irodalomtörténet²⁷ szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetítő 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 értelmetlennek 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 Lászlónak²⁸, 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 egyfe-

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

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

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

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

lől jelentős költőnek aposztrofálja, másfelől viszont azt is élesen megjegyzi, hogy a szerző éppen olyan alkotó, aki az 1970-80-as években Európában elterjedt irodalomelméleti és nyelvészeti elméletek elképzeléseinek nagyon is megfelelt, ezért aztán elég gyorsan elnyerte megfelelő helyét a kortárs európai irodalom kánonában. Úgy tűnhet, Lator számára Celan költészetének elméleti jellege nem igazán soroltatik a szerző pozitív tulajdonságaihoz, s megjegyzi azt is, hogy Celan talán nem pusztán tehetségének és költői újításainak, hanem részben minden bizonnyal történelmi sorsának és az arra irányuló figyelemnek is köszönheti a neki tulajdonított irodalomtörténeti jelentőséget. Amennyiben rosszindulatúak akarunk lenni, ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Paul Celan úgymond „jó időben volt jó helyen”, egy megfelelő történelmi korszakban művelt olyan költészetet, amelyet az adott kor éppen kurrens elméleti irányzatai saját elképzeléseiknek megfelelően viszonylag könnyen a magukévá tettek és tudtak elemezni, ezáltal pedig mintegy legitimálni az irodalom tulajdonságairól akkoriban a fejüket az európai gondolkodásban felüő elképzeléseiket.

Danyi Magdolna²⁹ Celan szokatlan, a szerző költésztörténeti jelentőségéhez minden bizonnyal valamennyire hozzájáruló főnévi szóösszetételeit a metafora halálának elképzelése ellenére metaforaként kezeli, és úgy gondolja, ezek a szóösszetételek a legújabb magyar líra versnyelvére is erős hatást gyakoroltak. Azon állítással, mely szerint a szerző jelentőségének egyik oka költői nyelvi újításai, azon belül is a szavak erejének tulajdonított kiemelt szerep, az új, egészen addig nem létező szavak, szóösszetételek nyilvánvalóan 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.

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

A rövid, hermetikus versszövegek mintha terjedelmüknel fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszák Mihályt megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János³⁰ is kísérletet tett. Szász tanulmánya főleg a két alkotó történelmi helyzetében talál rokonságot, sokkal kevésbé nyelvi magatartásformáikban, hiszen Radnóti legtöbb verse viszonylag könnyen dekódolható, korabeli magyar hagyományokat követő mű, míg Celan kései lírájában már többé-kevésbé hermetikus költő. Szász is kiemeli, hogy Celan lírája az európai irodalom történetében sem a Holokauszt szempontjából, sem általában véve nem kerülhető meg, szintén alátámasztva azon elképzelést, hogy bár a celani költészet egyik alapélménye a Holokauszt, Celan maga mégsem csak a Holokauszt költője, sokkal inkább az egész emberiség elembertelendésének krónikása.

Ami a Magyarországon teljes könyvnyi elemzéseket illeti, az első magyar nyelvű Celan-könyv a fent említett Danyi Magdolna tollából való, habár a kötet maga Újvidéken, Jugoszláviában jelent meg. Az első ismertebb, Magyarországon publikált, könyvnyi Celan-elemzés azonban Bacsó Béla tollából való, 1996-ból³¹. 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 alapvetési megítélésem szerint inkább esztétikai, mint irodalomtudományi alapokon nyugszanak, lévén a szerző maga is esztéta.

A második jelentősebb Celan-monográfia 2003-ban jelent meg, Kiss Noémi³² irodalomtörténész doktori disszertációjának

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

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

32 Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

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 köttődéseire.

A harmadik, nemrégiben megjelent Celan-könyv Bartók Imre³³, 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 Celant, főként szövegközeli olvasatokra, és csak másodsorban a szakirodalomra támaszkodva.

A magyar Celan-recepció nem elméleti, de szépirodalmi megnyilvánulása volt Lator László 1980-ban megjelent fordításkötete³⁴, mely az első publikált, válogatott Celan-verseket tartalmazó gyűjtemény volt a Celan magyar befogástörténetében. 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 fordításkötete³⁵, melyben a fordítások töredékessége, olvasásidegensége, ugyan-

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

34 PAUL CELAN, *Halálfüga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

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

akkor nem egyszer átköltés, adaptáció jellege, az eredeti szövegektől való kisebb-nagyobb eltérések kiváltották a kritikusok a rosszállását, habár a kötet elismerő bírálatokat is kapott, lévén sokak szerint Celan költészete, főként kései, hermetikus lírája maga is töredékes, nehezen érthető és olvasásidegen, a fordítások pedig csak ezt a hatást voltak hivatottak magyar nyelven is tükrözni.

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

3. Paul Celan lehetséges hatásai G. István László költészetére

G. István Lászlót, eredeti nevén Géher István Lászlót, a kortárs magyar közép- és népművészet egyik reprezentatív alakját, talán joggal nevezhetjük a hermetizmus egyik eminens magyarországi képviselőjének, pontosabban inkább e tradíció folytatójának. G. István Lászlóról köztudomású, hogy líráját elsősorban a rövid, toposzokra építkező, több jelentésréteget magukban foglaló versek jellemzik – ebből kifolyólag hosszabb terjedelmű verseket meglehetősen ritkán közöl, a költészetet pedig megítélésem szerint privatív, önmagába zárkózó művészeti formaként kezeli, mely nem explicit módon közöl valamit, sokkal inkább csupán sejtet valami felettes üzenetet a befogadóval.

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

Más lélegzetből más halálba
*senki el nem találna –
félíg mással, félíg magában
világra várna más világban.*³⁶

Amit látok, belefér a szemedbe,
*úgy nyitod ki, mintha súlya se lenne,
mint az első halott körül a pára –
mielőtt új arcba visszatálna.*³⁷

Lehunyt szem előtt korom a világ –
*befelé pernye.
Kint összeállhat a tűz után,
amit elfelejt, bent menekül,
nehogy visszanyerje.*³⁸

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.³⁹

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

37 G. ISTVÁN László, i. m. 97.

38 G. ISTVÁN László, i. m. 99.

39 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*

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 *lélegzetvétele* példának okáért Celan egyik olyan motívuma, melyet tulajdonképpen az egész költészet metaforájaként gondolt el.⁴⁰ 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, elégs* motívuma, a világ égési folyamatként való metaforizálása megítélésem szerint teljes mértékben rokonítható Celan költészetével, hiszen köztudomású, hogy a második világháborút túlélő zsidó költő lírájában számtalan helyen felbukkannak a légerekben meghalt, elégetett emberek képei, a *világégés* nyomasztó metaforái. Habár G. István és Celan a zsidó identitást tekintve nyilvánvalóan nem vizsgálhatóak egy hagyományon belül, hiszen bizonyos kulturális és temporális távolságban állnak egymástól, költészetükben, mint azt a fenti vers 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:

Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

Az én és a te referenciái az esetek többségében Celannál sem tisztázhatóak – G. István bizonyos verseiben hasonló, szabadon lebegő én és te névmásokkal találkozhatunk. Ebben rokon vonást vélek felfedezni Celan költészetével, s nem zárható ki, hogy esetleges hatástörténeti folyamat is közrejátszik e hasonlóságban.

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

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

*In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.*

*Du bist der liedfeste
Wimpel.*

FÖLD FELÉ ÉNEKELT ÁRBOCOKKAL
siklanak a mennyboltronsok.

*Fogaddal kapaszkodsz
ebbe a fa-dalba.*

*Magad vagy a dalnak
ellenálló / dalkemény árbocszalag.⁴¹*

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, <i>allein- gängerisch zwischen auch mich verwandelnden Nächten, kam etwas zu stehen, das schon einmal bei uns war, un- berührt von Gedanken.</i>	KÉSEI ARCOD ELŐTT <i>egyedül járva az engem is átváltoztató éjek közt, valami eljött és megállt, ami egykor már nálunk volt, nem érintették gondolatok.⁴²</i>
---	--

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

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

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

A *valami*, melyet *nem érintettek gondolatok*, s mely a megszólított *kései arca előtt* megjelent, a G. István-vershez hasonlóan valamiféle absztrakt, transzcendens létező – talán egy érzés, talán egy valahonnét visszatérő lélek, azonban mind az *arc* motívuma, mind pedig a megjelenő, meg nem nevezett entitás alapján hasonlóság mutatható ki a két vers, a két költői világ között.

További, általános közös vonása lehet G. István László és Paul Celan lírájának, hogy a versek az esetek többségében 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, ösképeken 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 szembevetendő 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, összetélt, szokatlan grammatikai viszonyokat nélkülöző szavaknál, szókapcsolatoknál, illetve a tradicionális költői ősképeknél. Celan emellett némely esetben sokkal több intertextuális és / vagy interkulturális utalással tölti meg verseit, mint G. István László, ily módon egyes költeményei sokkal nehezebben dekódolhatóak, mint a magyar szerző hasonló paradigmába illeszkedő rövid, hermetikus szövegei.

4. Hasonlóságok Jász Attila és Paul Celan költészetében

Megítélésem szerint a kortárs magyar középnemzedék másik ilusztris 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 háttörténet 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 bízza 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?”⁴³

Jász Attila fenti, első kötetéből való korai verse megítélésem szerint olvasható egyfajta költői programként, hasonlóan Paul Celan *Sprachgitter – Nyelvrács* című verséhez, melyben kettős nyelvszemléletét fejti 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 bízza 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 bizzuk, úgy nem lehetünk bizonyosak semmi felől, affelől pedig főleg nem, hogy e jelek bármit

⁴³ Jász Attila, *Daidaloszi napló*, Budapest, Tevan Kiadó, 1992, 40.

képesek kifejezni. A jelek Celan költészetének is egyik fő nyelv- és költészetfilozófiai vonulatát alkotják, melyek kifejezőképességéhez egész életművében folyamatos kételkedéssel viszonyult. Erre példa lehet az alábbi Celan-versrészlet a *Schliere – Szálka* című költeményből:

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

„Sötétben átvitt jegy
egy idegen idő homokjától (vagy jegétől?)
egy idegenebb mindigért
megélt és néma
vibráló mássalhangzóként.”⁴⁴

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 létezés – 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 szakasz központozás hiányában maga is befejezetlen marad.

44 Bartók Imre fordítása. A 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*.

Orpheusz mítosza kapcsán azonban érdemesnek tartom, hogy kitérjünk Celan költészetének egy másik jellemvonására, melyen keresztül úgy tűnhet, talán ismételtlen 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 SCHLANGENWAGEN, an der weissen Zypresse vorbei, durch die Flut fuhren sie dich.	KÍGYÓFOGATBAN / KÍGYÓZÓ VAGONBAN, a fehér ciprus mellett (elhaladva), árvízen vittek át.
---	---

Doch in dir, von Geburt, schäumte die andere Quelle, am schwarzen Strahl Gedächtnis klommst du zutag.	Ám benned születésed óta a másik forrás habzott, az emlékezet fekete (fény)sugarán kapaszkodtál a nap felé. ⁴⁵
--	--

A kígyózó vagonhoz fűződő esetleges asszociációkat talán felesleges taglalni, a *fehér ciprusok* és a *másik forrás* azonban nyilvánvalóan rájátszanak az Orfeusz-mítosz egy középkori német feldolgozására, melyet Celan minden bizonnyal jól ismert.⁴⁶ 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

45 A verset saját fordításban közlöm (K. B.).
A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*.

46 BARTÓK Imre, i. m. 160-162.

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 költészet szemléletéhez hasonló ars poeticát fogalmaz meg. A szavak *csendben nőnek verstestekké* – a verset, a nyelvi műalkotást voltaképpen a csend szüli, a költemények terjedelmüket és rejtjelességüket tekintve pedig a hallgatás felé tendálnak, akár csak Celan kései költészetének terjedelmi szempontból sokszor alig létező, hermetikus szövegei. Mai, posztmodern korunk költészete semmiképp sem lehet didaktikus és explicit, sokkal inkább áttételes és rejtjeles. Az üzenet dekódolása az esetek többségében itt is az olvasóra vár, s nem a költő és a vers tálalja 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 transzcendenssé⁴⁷, olyan entitássá, mely az emberen túl van, s amelyre nem érvényesek a valóság ember által érzékelhető

47 BACSÓ Béla, i. m. 88-89.

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 korlától, mely a mindennapok világában fogva tartja az embert és az emberi nyelvet. Jász verse egy Petőfi-idézzel zárul: *Minek nevezelek?* A költői beszéd tehát nem kevesebbet akar, mint az addig megnevezhetetlen fogalmakat, jelentéstartamokat a nevükön nevezni. Köztudomású, hogy Celant szintén foglalkoztatta a névadás, a dolgok megnevezhetőségének, illetve megnevezhetetlenségének problémája. A költő dolga, s ebben talán Jász és Celan mint költői rokonok, részint azonos hagyományokból építkező alkotók egyetérteni látszanak egymással, hogy szavakba öntse azon jelenségeket, melyeket az emberi nyelv korábban nem volt képes a pusztá szavak által megnevezni. A költői nyelvnek mindenképp *meg kell neveznie* a néven nevezhetetlen entitásokat, azonban nyitott kérdés marad a probléma: mégis miként tegye ezt meg?

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 mondani-valóját, 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 ele-

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

5. Schein Gábor és Paul Celan költészetének közös vonásai

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

*hogy adja, vehesse a színeket, de nem tud
lehunyini a kard, baktat körbe az árnyéktevén –
zöld, piros, sárga, kék.*⁴⁸

A fenti vers dekódolása, interpretációja nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, ebből kifolyólag talán állítható, hogy a vers a Celan kései költészetéhez hasonlóan hermetikus, azaz az olvasás, a befogadás, az értelmezés elől elzárkózó, tömör, a lényegre szorítózkodó, a befogadónak pusztán irányt mutató, de explicit üzenetet nem közlő költemény. A vers egyes szám harmadik személyű költői alanyának kiléte nem igazán körülhatárolható, ily módon hasonlóknak tűnik Celan én és te névmásainak sokat elemzett, szinte meghatározhatatlan referenciáihoz.

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

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

DIE GLUT

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

⁴⁸ SCHEIN Gábor, *Üveghal*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 5.

*Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufst?*

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

A HŐSÉG

*összead minket
szamárbögés közepette
Absalom sírjánál, még itt is,*

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

*A legközelebbi kapunál nem táruul fel semmi,
magadon keresztül, nyitott, tmagamhoz emellek.⁴⁹*

A fenti vers három konkrét bibliai helyszínt is megemlít – *Absalom sírját*, a *Gecsemáné kertet* és az *utolsó kaput*, melyekről tudható, hogy Jeruzsálemben találhatóak, a mai Izrael állam területén. Ebből kifolyólag több szempontból is párhuzamba állítható Schein Gábor idézett költeményével, hiszen mindkét mű sivatagi, bibliai tájra helyezi költői színhelyét, mindkettő enigmatikus, a bennük megjelenő alanyok referenciái tisztázatlanok és tisztázhatatlanok, ugyanakkor mindkét szöveg explicit módon utal a bibliai hagyományra és a zsidó-keresztény kultúrkörre. Schein verse emellett még három olyan költői szóalkotást is tartalmaz, mely egyébként Celan költészetére halmozottan jellemző, habár a fent idézett és a Schein-szöveggel párhuzamba állított Celan-vers épp nem tartalmaz ilyen szokatlan költői szóösszetételt.

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

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

További hasonlóságok mutathatóak Schein és Celan költésze 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 minden esetben 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 elér-

ni 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 diálogust 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 összevágásával. Habár mindkét alkotó tudatosan alkalmazza a különböző hagyományokra való utalásokat, Schein mint ha konvencionálisabban illeszkedne bizonyos, főként magyar irodalmi tradíciókba, míg Celan, jóllehet többféle hagyományt ötvöz és felhasznál verseiben, de ugyancsak radikálisan elhatárolódik attól, hogy valamilyen konkrét irodalmi tradícióba, skatulyába illesszék, mint afféle konvencionális költőt. Végezetül, míg Schein Gábor egyes verseinek költői atmoszférája inkább sejtelmesnek, de ugyanakkor nyugodtnak, kevésbé borzalmasnak nevezhető, addig Celan kései költészetének szinte minden darabjában ott lappangana valami kimondatlan borzalom, ami a versek világát nyomasztóvá, szinte fojtogatóvá teszi.

6. Következtetések

A fent vizsgált három költő és Paul Celan egyes verseinek csupán rövid, felszínes vizsgálata alapján is úgy vélem, Celan magyarországi irodalomszemléletre, valamint a magyar lírára gyakorolt hatása nyilvánvaló és kézzelfogható, sőt, egészen máig, kortárs költészetünk középnemzedékének tagjaiig elér. G. István László, Jász Attila és Schein Gábor vizsgálhatóak Celannal egy irodalmi hagyományon belül, hiszen mindnyájan a hermetikus költészetet képviselőinek tekinthetők abban az értelemben, hogy lírájukra jellemző a szikár, a referencialitást olykor nélkülöző, többféle értelmezést megengedő, önreflexív beszédmód. Többek között maga Schein Gábor⁵⁰ az, 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 formaszertete, 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,

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

Nyelvbe zárt jelentés

A vers fordíthatóságának vizsgálata Paul Celan *Fadensonnen* kezdetű költeményének különböző fordításainak tükrében

Bevezetés

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a fordíthatóság kérdését Paul Celan egyik ismertebb versének különböző magyar, illetve egy angol fordításán keresztül megvizsgáljam. Mivel azonban figyelembe veendő tény, hogy a celani költészet, legalábbis a szerző kései költészete hermetikus, azaz a megértés, a dekódolás elől elzárkózó szövegek együttese, megítélesem szerint mindenképpen érdemes áttekintésszerűen megvizsgálni Paul Celan nyelvszemléletét, melyből talán világossá válhat, miért is jelenthet problémát egyes Celan-szövegek németről bármilyen célnyelvre való adekvát fordítása. Dolgozatom első részében éppen ezért röviden áttekintem és értékelem a celani költészetből minden bizonnyal kiolvasható nyelvszemléletet, második részében pedig rátérek a fordítás és a fordíthatóság esetleges elméleti és gyakorlati problémáira, a celani költészet általam reprezentatívnak tekintett darabja, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű ismert költemény és különböző fordításai kapcsán.

1. Összezúzott, rácsok közé szorított nyelv – Paul Celan nyelvszemlélete

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

bizonyos szövegeinek intertextuális vonásai és alapján 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, megítélesem szerint egyértelműen a Paul Celan által személyes élményként megélt második világháborúban és Holokausztban keresendő. Mint azt a három vizsgált alkotó lírája alátámasztani látszik, a celani költészet nem teljes egészében folytathatatlan hagyomány. Figyelembe kell vennünk azonban bizonyos történelmi és nyelvi különbségeket, amelyek alapján nyilván senki sem tekinthető közvetlenül, egy az egyben Paul Celan magyar, vagy akármilyen más nyelven megszólaló utódjának, mint ahogyan az az irodalom történetében, amennyiben azt többé-kevésbé lineáris narratívaként gondoljuk el, általában lenni szokott. Egyes alkotók, s véleményem szerint Paul Celan is ilyen, képesek irodalmi hagyományt teremteni – e hagyomány követése azonban nem a celani poétika szolgálai 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.

kifejezésére, melyekre a mindennapi nyelv már elégtelennek bizonyul.

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

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

*

„A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a „*furor poeticus*”-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”¹

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

Kiss Noémi állítása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lórántra hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv

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

az emberi tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.² Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt³ arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az irónia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza – tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő⁴ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint például Celan esetében a holocaust – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célulvívó folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi⁵ állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősbib formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet valami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

Bacsó Béla szerint a nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belő-

2 Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

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

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

5 Kiss Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997. Különszám.

le kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban – mint amilyen a második világháború és a holocaust, illetve az utána következő eszmetörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel⁶. A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom⁷ elgondolásai is felmerülnek, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végre. Ez a fogalom a „tzimzum”, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtő és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló, az ember a szorongás állapotába kerül a nyelvi univerzumban. Itt kerül a képbe a kilézés és a belézés már ismertetett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

Emmanuel Levinas⁸ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia / Tóra olvasása különösen szentitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei is mélyebb megértést igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi meglátásához) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál. A nyelv a költő számára eszköz, de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

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

7 HAROLD BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, 80.

8 EMMANUEL LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

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

„A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátszódik „a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála”, ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészetén kívülibe, a művészet felfüggesztése (...). Kilépés a művészetből – és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az Unheimliche lehetőségét, a nyelv maga az Unheimliche közege.”⁹

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

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

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

által is eljuthat. Celan számára immár nem létezik semmiféle *otthon*, csak egyfajta eredendő otthontalanság a nyelvben, melyet a történeti tragédia visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája tulajdonképpen a nyelv otthonossága ellenében nyilvánul meg.

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

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

2. Nyelvbe zárt jelentés – megjegyzések a fordíthatóság problémáját illetően a Fadensonnen kezdetű verse különböző fordításainak tükrében

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni Celan – főként kései, heremetikus és enigmatikus – versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálnapok – Fadensonnen* kezdetű költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességként megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner¹⁰ Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kételkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner affelől is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho – Az elhomályosult visszhangszilánk* című verse kapcsán fejt ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

Kiss Noémi¹¹ a *Tenebrae* című vers különböző fordításainak vizsgálata kapcsán több helyen hivatkozik Paul de Man és Wal-

10 George STEINER, *Bábel után. Nyelv és fordítás I*, ford. BART István, Budapest, Corvina Kiadó, 2005, 158-159.

11 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 76-77.

ter Benjamin¹² fordításról alkotott nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a nyelv idegenségének csupán ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, mely ugyanúgy az olvasást szolgálja, mint az eredeti mű, és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félfordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revideálását. A fordítás ily módon lehet célelvű folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegennyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegennyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálódást folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és célnyelv különbségével is számolni kell, hiszen az esetek jelentős százalékában vannak félreértések például németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének, vagy inkább üdvösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító

12 Paul DE MAN, *Schlussfolgerungen*. WALTER BENJAMINS „DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS”, in Alfred HIRSCH (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 182-228. Magyarul: Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*, Átváltozások, 1994/2. 65-80.

közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz valamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

Jacques Derrida¹³ fordításelmélete szerint a nyelvek közötti radikális különbségek komoly problémák elé állítják a fordítókat. A Bábel-metaphora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészben.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a célnyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez közel áll ugyan, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, vagy inkább az eredeti mű a fordított szöveg intertextusaként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem tekinthető azonosnak. Úgy vélem, e meglátás mintha már önmagát is alátámasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése nyilvánvalóan része a fordító életművének is. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegében mozog, adott esetben nem árt szinte *kétnyelvűnek* lennie, hiszen mind a forrásnyelv, mind a célnyelv közegében ki kell, hogy ismerje magát, a fordított szö-

13 Jacques DERRIDA, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in Alfred HIRSCH (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 119-165, 119. Idézi: Kiss Noémi, *Határhelyzetek*.

veget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e szemantikai struktúrákat újrendezve a célnyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer¹⁴ elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte szinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű*. Amennyiben két más-más anyanyelvet beszélő individuuum eredményes kommunikációt folytat, többé nincs szükség rá, hogy egy elhangzott szöveget egyik nyelvről a másikra *lefordítsák*, értve persze ez alatt egy kész, a célnyelven elhangzó / leírt szöveg létrehozatalát. A megértésben szinte mindig a saját nyelvnek van nagyobb szerepe, tehát amennyiben fordításról beszélünk, a fordítás aktusa szükségszerűen az idegen nyelvű szöveg egyfajta célnyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolása kell, hogy legyen.¹⁵ Kiss Noémi az alábbi módon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

*„Gadamer (...) magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le; a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményformálásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.”*¹⁶

14 Hans Georg GADAMER, *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI GÁBOR, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 269-273.

15 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 155.

16 Kiss Noémi, i. m. 66.

A Kiss Noémi által idézett forrás: Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI GÁBOR, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 271.

*„Gadamerrel együtt Benjamin is a továbbélőhöz (fortleben), és nem annyira a túlélőhöz (überleben) közelíti a fordítás létrejöttét: „Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”*¹⁷

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy bár teljes megértés nem létezhet, többek között Celan verseinek bizonyos fokú megértése terén is akadályt képez, hogy a szövegek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén, melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát bármely más nyelv közegében olyan versek szabatos fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, illetve folyamatosan valami nyelven kívüli felé törekszenek? Megjegyzendő persze, hogy ez a tendencia általában magára a költői nyelvhasználatra is igaz lehet, így felmerülhet a kérdés: lehetséges-e egyáltalán lírai szövegek szabatos fordítását létrehozni?

Az elemzők abban nagyjából egyetérteni látszanak, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációja egyik fejezetében, melyben a *Tenebrae* című vers különböző fordításait hasonlítja össze¹⁸, hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás akarva-akaratlanul egyúttal olvasattá is válik. Habár az interpretatív, az eredeti szöveget értelmező és átértelmező jelleg bizonyos mértékig minden fordításra kétségtelenül igaz lehet, a Celan-fordítások esetében, mivel nehezen dekódolható szövegekről van szó, mindez halmozottan igaznak tűnhet. A Kiss No-

17 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 66.

A Kiss Noémi által is idézett forrás: Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in uő *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

18 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 179-193.

émi által is idézett Rába György a következőképpen nyilatkozik a versfordításról: „A műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető „szép hűtlenség” alkalmas a költő-műfordító arcélének megragadására.”¹⁹ Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem – legalábbis a magyar a irodalmi hagyomány keretein belül, ahol a versfordítók jellemzően maguk is költők – magára a versfordításra. A szerző életművénel maradvá mindez különösen érvényesnek hathat, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy szülessen. Azt már csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy kiemelkedő költői munkássága mellett maga Celan is jelentős műfordítói életművet hagyott hátra, s mintegy nyolc (angol, francia, spanyol, olasz, portugál, héber, orosz, jiddis) nyelvből fordítva a világirodalom nagyjait ültette át németre.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív, az eredeti szöveget értelmező, (újra)olvasó jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

19 RÁBA György, *Szép hűtlenek*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 12.

NAPFONALAK

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat

felmarkolja a fény hangját: el kell

énekelni a dalokat túl

az embereken.

*Hajnal Gábor fordítása*²⁰

FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: adódik

dalolnivaló még az

emberen túl.

*Marno János fordítása*²¹

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.

*Lator László fordítása*²²

20 Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

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

22 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüg*, Budapest. Európa Kiadó, 1980, 77.

A vers egyik ismert angol fordítása:

THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sings beyond

humankind.

John Felstiner angol fordítása²³

Az eredeti német szöveg az összevethetőség kedvéért:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.²⁴

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti német nyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembe-tűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése,

23 John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd: Paul CELAN, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, London and New York, W. W. Norton Company Ltd., 2001, 241.

24 A vers eredetileg a *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol fordítása is erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, mintegy figyelmen kívül hagyva annak eredeti szintaktikai összefüggéseit is hangvételt, kiindulva ugyan az eredeti szövegből, de semmiképpen sem hűen átültetve azt – már amennyiben létezhet hűségesebb interpretáció. Először is a német eredetiben *Fadensonnen*, azaz szó szerint *fonálnapok*, *szálnapok* olvasható, ehhez képest Hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecseréli. *Fa-magas gondolat*, *baum-hoher Gedanke* helyett, ettől elrugaskodva *sudár-magas gondolatot* ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely nem *megmarkolja*, *meგრადja a fényhangot / belemarkol a fényhangba*, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képesétől ismételtlen csak elrugaskodva *felmarkolja a fény hangját*. Azért is találom furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a „Lichtton”, a fényhang összetett szó, ezt az összetételt, mely a vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt, a német nyelvben a *Lichtton* (teljes alakjában *Lichttonverfahren*) filmművészeti szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a *fény hangjaként* magyarra ültetni. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* – *Fadensonnen* és a *fényhang* – *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* – *Fadensonnenzeiger* nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal²⁵, a *fényhang* pe-

25 Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht "Fadensonnen"*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUSS, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

dig, mint az fentebb már említésre került, egy filmttechnikai fogást (Lichttonverfahren) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhat. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi kötelességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „elénekeldők” („Lieder zu singen”), de a magyar változat „kell” segédigéje a német beálló melléknévi igeneves szerkezetnél mindenképp erősebb, hozzá képest többletet hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése (?), hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűbbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb módosításokat – *szürkésfekete* (*grauschwarz*) helyett *hamufekete pusztaság* olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a *fa-magas gondolatot* és a *fényhangot* a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – *adódik még dalolnivaló*, igencsak a fordító saját értelmezéseként szólal meg, mint ahogyan ironikussá teszi a vers végső állítását, lekicsinylő hangnemben szólaltatva meg a szöveget. Nem mindegy, hogy *vannak még (elénekeldő) dalok az emberen túl*, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig *adódik még* azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges megközelítése a szövegnek, mely

Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értékítélettől tartózkodó fordításával szemben újraolvassa a verset, de mindenképp sokkal nagyobb mértékben tartalmaz fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul különösebb összehasonlító elemzésre. A Nyugatos-Újholdas műfordítói hagyományokat követve, amennyire lehet, hűséges magyar változata az eredeti német szövegnek. A másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamennyire általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német *greifen* – *meგრagadni* ige fordításaként a *strike* – *belecsapni, belevágni, rátörni* igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német *greifen* vagy a magyar *ragad / fog* ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képességét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német *Menschen* – *emberek* szót Felstiner *humankind*-nak, azaz *emberiségnek* fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró stilisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni azt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat rá, hogy adott vers idegen nyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító

nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, ám bizonyos stilisztikai jellemzők megváltoztatása, adott szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét, is képes megváltoztatni.

A prezentált olvasatok a *Fadensonnen* kezdetű vers jelentését természetesen nem képesek teljes mértékben kimeríteni, hiszen a hermeneutikai értelemben vett teljes megértés minden bizonynyal nem lehetséges, egy, a fentihez hasonló hermetikus versszövegre pedig mindez különösen igaz lehet. A szavak közötti szemantikai összefüggések, de még maguk az egyes Celan által alkotott neologizmusok jelentései is bizonytalanok, folyamatos mozgásban vannak, így amennyiben állításokat teszünk róluk, megkíséreljük őket értelmezni, úgy a róluk tett kijelentések nyilvánvalóan csak korlátozott keretek között lehetnek érvényesek. A fenti fordításokat vizsgálva azonban láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közti bizonyos különbségek mindenképpen figyelembe veendőek adott vers fordításban történő elemzésekor – beszélhetünk itt nem csupán grammatikai, de kulturális, példának okáért etimológiai különbségekről –, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.

Szegedy-Maszák Mihály²⁶ általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hathat, hogy a fordítás minden esetében felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem lehet-

séges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetőek akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás valamilyen mértékben természetesen lehetséges, mint azt Madarász Imre²⁷ is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvről a célnyelvre. Sokkal inkább arról, hogy adott forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tarozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása valamilyen mértékben önállóan létező szöveg – még a félrefordítások, pontatlanságok esetében is –, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordításai sem tekinthetőek azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven annyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképp-

26 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest és Pozsony, Kalligram, 2008, 226, 235-248.

27 MADARÁSZ Imre, *Irodalomkönyvecske*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2005. 86-88.

pen szól, más arányban közvetíti az eredetit, az értelmezéshez – lévén már maga is egyfajta olvasat, értelmezés, más-más utat kínál, és erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és nem kerüli meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az esetben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemetlenségeket, hogy Paul Celan számos versének több, egymással párhuzamosan létező és közkézen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk, ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlóét emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mintha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését²⁸, olybá tűnik, a szövegek homályossága, önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átültethető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordí-

28 Vö. Tímár György Marno János Celan-fordításait élesen bíráló kritikája, mely gyakorlatilag a Celan-líra eltorzításával és meghamisításával vádolja meg a fordítót. Lásd: TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60-69.

tása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetit, azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt teljes mértékben megvezeti, tévútra viszi, még ha szükségképpen vannak is kisebb-nagyobb eltérések a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással összehasonlítva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás talán képes bizonyos mértékig autentikus olvasatát adni egy idegen nyelvű szövegnek a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születhet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt évtizedek Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy a világirodalom valamenyny szövege *fordítható* valamilyen mértékben, a fordíthatóság e mértéke persze művenként különböző lehet. Beszélhetünk fordíthatóságról még akkor is, ha bizonyos jelentéselemek elvesznek vagy megváltoznak a fordítási folyamat során. A celani szöveg univerzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb interpretációk alapját teremtheti meg, mint ha önmagában, pusztán a német nyelv közegén belül létezne. Ez az állítás pedig még akkor is érvényes lehet, ha bizonyos fordítások kisebb-nagyobb hűtlenségeit, eltéréseit, az eredeti szöveget olvasó / átértelmező jellegüket figyelembe vesszük, miként tette azt jelen dolgozat is. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már a fordítás révén integrálásra került, meglehet a maga Celanja, mely egy szokatlanul gazdag költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit talán mégsem meghazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.

A kulturális transzfer, illetve annak hiánya Marno János Paul Celan-fordításaiban az *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* című versciklus magyar adaptációjának tükrében

(Fordításkritikai műhelytanulmány)

Bevezetés

Paul Celan *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* című versciklusa először 1965-ben jelent meg önálló kötetben, majd 1967-ben a költő *Atemwende* – *Lélegzetváltás* című hosszabb kötetében is publikálásra került. A mindössze huszonegy rövid versből álló ciklus versei, különös tekintettel néhány ismertebb darabra, az elmúlt évtizedekben saját recepciótörténetre tettek szert a cikluson kívül és belül. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristall*t Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt kommentárkötetet a versekhez, melyben elsősorban a dialogicitás, a beszélő és a megszólított viszonya / párbeszéde felől elemezte a verseket. A teljes ciklust Marno János fordította először teljes egészében magyarra. A kritika 1996-ban ellentmondásosan fogadta az *Enigma* folyóirat gondozásában megjelent *Paul Celan versei Marno János fordításában* című kötetet, mely megszámlálhatatlan helyen lavírozik a fordítás és az átköltés határán, helyenként már olyan mértékben, mint Faludy György Villon-adaptációi. Többek között Tímár György írt leértékelő kritikát Marno fordításairól *A meghamisított Celan* címen, mely 1997-ben jelent meg a *Central European Time (C.E.T.)* folyóiratban. Az *Atemkristall*-ciklus Marno-féle adaptációja talán eminens szövegegyüttese a kötetnek, hiszen számos kulturális utalást tartalmaz mind a német filozófiára, mind a kabbalista zsidó-, mind pedig a keresztény vallási hagyomány-

ra nézve, melyek a magyar változatokban nem mindig jelennek meg, így a fordítás, mint kulturális transzfer számos helyen megbukni látszik. A versek bővebb elemzésére hely hiányában nem térnek ki, sokkal inkább a problémás szöveghelyeket, esetleges félreértéseket, értelemzavaró fordítói megoldásokat emelém ki mindegyik szövegnél.

Kritikai megjegyzések Marno János fordításaihoz

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

BÍZVÁST *vendégül láthatsz hóval:*
valahányszor eperfámmal léptem ki a nyáron át, mindegyre legújabb sarja jajdult.

Marno János fordításában értelemzavarónak tűnhet, hogy míg a magyar szöveg a költői beszélő saját eperfájáról beszél, addig a németben nincs birtokos szerkezet, pusztán egy határozott névelős eperfát említ a szöveg, amellyel a költői beszélő *vállvetve kelt át a nyáron*, nem pedig *kilépett a nyáron át*, miként azt Marno fordítása tárja elénk. A *fa legújabb sarja jajdult*, írja Marno, ez pedig erős felfelé stilizálásnak hat, mindössze azt írja a német eredeti szöveg, hogy *sikoltott legifjabb levele*. A *sarj* itt értelemzavaró fordítása is lehet a *Blatt* – *levél* főnévnek, hiszen egy növény sarja talán már tőle független, a magjából sarjadt másik növény, míg a levél még az adott növény része, metonimikus kapcsolatban áll vele. Valószínűleg egyértelmű kulturális utalás – miként arra Gadamer is

felhívja a figyelmet –, hogy a *Maulbeerbaum* – szederfa, eperfa főnév *Mau-* előtagja a németben a gyakrabban használt *Mund* főnévhez hasonlóan *száját*, a hangképzés szervét jelenti, Celan lírájának nyelvfilozófiai vonatkozásait figyelembe véve pedig ennek fontos jelentésképző szerepe lehet. Ez persze magyarra talán lefordíthatatlan szójáték, szóelem, így a *Maul* főnév visszaadásának hiánya, s az, hogy ez esetben a kulturális transzfer szükségszerűen megbukik, nem róható fel a fordítónak.

VON UNGETRÄUMTEM *geätzt,* **ÁLMODATLANTÓL** *éttetten,*
wirft das schlaflos durchwanderte *Élethegetet hány fel az avatatlanul*
Brotland *át-*
den Lebensberg auf. *bolyongott Kenyér föld.*

Aus seiner Krume *Morzsájából*
knetest du neu unsre Namen *gyúrod újra neveinket,*
die ich, ein deinem *miket én, szemeddel*
gleichendes *egyenlő*
Aug an jedem der Finger, *szem bárki ujjbegyén,*
abtaste nach *végigtapintok*
einer Stelle, durch die ich *egy rög után, mi által*
mich zu dir heranwachen kann, *felvirradhatok terád,*
die helle *világó*
Hungerkerze im Mund. *éhkopgyertya a szájban.*

Ha megnézzük a fordítás első három sorát, a németben egyszerűen arról van szó, hogy az *álmatlanul átbolyongott kenyér föld* – *das Schlaflos durchwanderte Brotland* élethegetet halmoz a felszínre – ez a komplex geológiai metaforika, mely szerint egy hegy emelkedik ki a sík földből, Marno János fordításában meglehetősen homályosan jelenik meg. Indokolatlan, hogy Marno a *schlaflos* – *álmatlan* szót *avatatlan* fordítja. A fordítás további részei komoly szintaktikai félreértéseket tartalmaznak, hiszen az eredetiben arról van szó, hogy a beszélő ujjain vannak a megszólítottéhoz hasonlatos szemek, s ezekkel tapogat a nevéken átkelőhely után, a szokatlan szóképzés eredményeként lét-

rejött *heranwachen* ige magyarul körülbelül azt jelenti, *virrasztás által közelebb jutni valamihez*, nem pedig *felvirradni*, miként azt Marno az eredeti jelentést elhomályosító fordításában olvashatjuk. Ahol a kulturális transzfer mindenképpen elbukik, s itt sem feltétlenül a fordító hibája, az a *Hungerkerze* – *éhséggyertya*, Marno tolmácsolásában *éhkopgyertya* szó, mely nem Celan költői szóösszetétele, hanem egy létező német szó, keresztény vallási rituálé kelléke, mely főként a balkáni országokban volt elterjedt. Mivel Magyarországon jórészt ismeretlen, ezért minden bizonnyal hivatalos magyar megnevezése sincs, csupán az értelmét volna lehetséges megmagyarázni.

IN DIE RILLEN **ÉGÉRME**
der Himmelsmünze im Türspalt *fogakkal az ajtórésben*
preßt du das Wort, *preseled a szót,*
dem ich entrollte, *melytől elolvasódtam,*
als ich mit bebenden Fäusten *mihelyt lázas marokkal*
das Dach üben uns *bontani kezdtem*
abtrug, Schiefer um Schiefer, *a boltot, palát pala, szó-*
Silbe um Silbe, dem Kupfer- *tagot szótag után,*
schimmer der Bettel- *szememben a kolduscésze*
schale dort oben *rézcsillanása*
zulieb. *odafent.*

Ami a fordítást olvasva először szembetűnik, az az, hogy ez eredetiben szó sincs az égérme *fogairól*, sokkal inkább *barázdáiról* (*Rillen*), továbbá az, hogy az *entrollen* ige a németben valami olyasmit jelent, mint *elögördülni*, *legöngyölni* / *göngyölni* (gondolhatunk itt akár papirusztekercsre is), ám az *elolvasódni* mindenképpen fordítói döntés, értelmezés eredménye, s adott esetben értelemzavarónak is hathat. Ami szintén beleköltésnek tűnik, az utolsó három sor: *szememben a kolduscésze rézcsillanása odafent*. A német eredetiben nincs szó a költői beszélő szeméről, csupán a koldustányér rézfényéről, tehát Marno János megint csak elköveti azt a fordítói hibát, hogy olyasmit „emel át” a célnyelvi szövegbe, ami a forrásszövegből hiányzik.

IN DEN FLÜSSEN *nördlich der Zukunft* **A JÖVŐTŐL ÉSZAKRA** *vetem ki*
werf ich das Netz aus, das du *a folyókba a hálót,*
zögernd beschwerst *melyet te habozva raksz tele*
mit von Steinen geschriebenen *kövekkel irt*
Schatten. *árnyékkal.*

Az ötsoros rövid vers viszonylag pontos fordítását olvashatjuk Marno János tolmácsolásában, az egyetlen, ami zavaró lehet, hogy amíg Marno szövege *kövekkel irt árnyékot* említ, addig az eredeti német szövegben minden bizonnyal *kövek által irt árnyékok*, azaz a *kövek árnyéka* szerepelnek. A vers értelmezésének szempontjából ez korántsem mindegy, ugyanis a zsidó vallásban közismert szokás a halottak sírjára köveket helyezni a tisztelet jeleként. Itt nagy valószínűséggel elhunyt embereket szimbolizáló kövek árnyékairól van szó, tehát a halottakkal való párbeszédről. A magyar szövegben egyes szám szerepel, míg a németben – ezt a részes esetben szereplő *geschriebenen* melléknévi alakból tudhatjuk, többes szám, tehát több kő árnyékáról beszél a szöveg. A Holokausztot mint lehetséges alapélményt figyelembe véve a kövek árnyékai szimbolizálhatják a tömegeken kivégzett embereket, így Marno szövegében az árnyék egyes száma zavaró lehet.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT, **KÉSEI ARCOD ELÉ,**
allein- *magára-*
gängerisch zwischen *éretten az engem is szín-*
auch mich verwandelten Nächten, *változtató éjek között,*
kam etwas zu stehn, *odaállt valami,*
das schon einmal bei uns war, un- *mi egyszer már járt nálunk,*
berührt von Gedanken. *gondolatoktól érintetlen.*

Marno e vers magyar tolmácsolásában ismételtelen csak felfelé stilizál és erősen módosítja az eredeti német szövegben előforduló szavak jelentését. Az *alleingängerisch* körülbelül annyit jelent, *egyedül járva*, valami olyasféle többletjelentéssel, *hogy segítséget tudatosan nélkülözve*, míg a magyar változatban szereplő *magá-*

ra-éretten homályos, feloldhatatlan jelentésű fordítói megoldás. A *verwandeln* ige jelentése *megváltoztatni, átváltoztatni*, míg a magyar változat *színváltoztató éjszakákat* említ, mely megítélés szerint ismételtelen csak indokolatlan, költőieskedő felstilizálás, illetve az eredeti jelentést elhomályosító megoldás.

DIE SCHWERMUTSCHNELLEN HINDURCH,
am blanken
Wundenspiegel vorbei:
da werden die vierzig
entrindeten Lebensbäume geflüßt.

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

KERESZTÜL A BÁNATSELLŐKÖN,
a merő
sebtükör szakasznál:
ott a negyven kéreg-
hántolt életfa leérkezőben.

Páratlan Szemben-
úszónő, te
számítod, te érinted meg
őket.

Rögtön az első sorban homályos fordítással találkozunk: Marno szövege *bánatsellőket* említ, tehát voltaképpen áthallásosan, a *schnell* melléknévre, vagy inkább a *Schnelle* főnévre rezonálva „fordít”, míg a *Schwermuttschnelle* német költői szóösszetétel alapvetően annyit jelent, hogy *bánatzuhatag*. A *merő sebtükör szakasz* ugyancsak homályos átemelése az eredetinek a magyar nyelvbe, hiszen az *am blanken Wundenspiegel vorbei* pusztán annyit jelent, *‘a csupasz sebtükörnél’*. A *leérkezőben* határozószerű

teljes mértékben értelemzavaró, hiszen a német eredeti szenvedő szerkezettel valami olyasmit állít, hogy a *'negyven lecsupaszított életfát ott úsztatják, ez pedig más, mint amit a magyar fordításban olvashatunk. Az einzige Gegenschwimmerin, amennyiben közelebről meg akarjuk határozni, sokkal inkább jelenthet magányos árral szemben úszó nőt, nem indokolt tehát a páratlan melléknév használata.*

DIE ZAHLEN, im Bund mit der Bilder Verhängnis und Gegenverhängnis.

A SZÁMOK, párban a képek végzetével és végzetfonákával.

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

A reáborított koponya, álmatlan halántékán egy lidérc-táncú kalapács zengi mindezt világütemben.

Amennyiben az *im Bund* szókapcsolat jelentését megvizsgáljuk, az sokkal inkább takarja azt, hogy *szövetségben, kötelékben valakivel, semmint egyszerűen párban. A Gegenverhängnis* filozófiai fogalom, létező német szakszó, s bár a *végzetfonák* kreatív költői megoldás, talán pontosabb lenne az *'ellenvégzet'* megnevezés. A második strófában található *irrlichternd* melléknév körülbelül annyit jelent, *lidércfényes, tévútra vezető fényt sugárzó*, míg a fordításban a *lidérc-táncú* melléknév inkább a kalapács mozgására utal, nem pedig a fényére, holott a kettő együtt van jelen.

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH UTAK KEZED ÁRNYÉK-deiner Hand.

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

A négy-ujj-szántásból gyötröm elő a megkövült áldást.

Viszonylag pontos fordítást olvashatunk, habár a *Gebräch – törés, törmelék* főnév jelentése ebben a verskontextusban homályos, talán a *fénytörésre, a fény-árnyék kontrasztjára* utalhat, nem pedig a *vetésre, földtörmelékre* (?), feloldani azonban nehéz, így a fordító is csak próbálkozott, nem biztos, hogy sikeresen. Ami még zavaró lehet a fordításban az *előgyötör* ige erős felfelé történő stilizációja a német *wühlen* igének, mely körülbelül annyit jelent, *túrni, kiásni valamit valahonnét.*

WEISSGRAU aus-geschachteten steilen Gefühls.

KÉREGFEHÉR a feltártan meredő érzések meddőjén.

Landeinwärts, hierherverwehrter Strandhafer bläst Sandmuster über Den Rauch von Brunnengesängen.

Száraz felé sodort homoknád fúj homokmintázatot a füstszárú kutak énekére.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Egy fül, leváltan, fülel.

Ein Aug, in Streifen geschnitten, wird all dem gerecht.

Egy szem, síkokra metszeten, majd megfelel nekik.

A *weissgrau* melléknév a németben annyit jelent, *szürkésfehér, a kéregfehér* talán indokolatlan felfelé stilizálás a fordító részéről. A német eredetiben körülbelül azt olvashatjuk *szürkésfehér, meredeken kívájt érzés*, míg a magyar fordítás ezzel szemben meglehetősen homályos marad. Marno a következőkben a *füstszárú kutak énekét* említi, mely ugyancsak megfoghatatlan jelentéssel bír, míg a német eredetiben valami olyasmiről van szó, hogy a szél által a szárazföld belseje felé sodort nád a *Brunnengesängen – kútdalok* füstje fölé, vagy egyenesen magába a füstben rajzol homokábrákat. Bár a *leváltan fülelő fül* és a *síkokra metszett szem* a szöveg értelmén nem változtat, stilisztikáján igen, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *egy levágott fül hallgatózik, illetve egy csíkokra (Streifen),*

kevésbé *síkokra metszett szem* felel majd meg mindannak, amit a vers korábban említ.

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN

fahren die Himmelwracks

*In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.*

*Du bist der liedfeste
Wimpel.*

ÁRBOCKÓRUSÁVAL A FÖLDNEK

vonul pár fellegroncs.

*E bárkadalba mart
foggal maradhatsz veszteg.*

*Maradsz a daljelző
feszület.*

A vers első két sorának is interpretatív fordítását tárja Marno az olvasó elé, hiszen a német szöveg mindössze annyit említ, hogy *föld felé énekelt árbocokkal haladnak az égbolt roncsai*, felhők roncsairól szó sem esik a szövegben. A második strófában a *Holzlied – fa-dal* költői szóösszetételt a költő *bárkadalnak* fordítja, mely már értelmezés eredménye, habár a faanyag nyilván metonimikus kapcsolatban áll a hajóval. A *vesztegnek maradni* jelentése itt homályos, hiszen a német szövegben olyasmiről van szó, hogy a megszólított fogait vájja a fa-dalba, mégpedig erősen, ám a középső két sor nem implikálja azt a szándékot, hogy ott a megszólított meg is kapaszkodjék. Az utolsó két sorban a *liedfest* melléknév *dalnak ellenálló*-t, vagy pedig *dal-kemény*-et jelenthet, ezzel szemben a Marno által a célnyelven megszólaltatott *daljelző* melléknév értelme homályos, ráadásul eltér az eredetitől. A legerősebb elkalandozást

az eredeti német szavak értelmétől a *Wimpel – hajózászló, árbocra tűzött szalag* főnév *feszületként* való magyarosítása által követi el a fordító, hiszen a *feszület* a megfeszített Krisztust ábrázoló keresztény kegytárgy, erről pedig az eredeti német szövegben nem esik szó.

SCHLÄFENZANGE,

von deinem Jochbein beüügt.

Ihr Silberglanz da,

wo sie sich festbiß:

du und der Rest deines Schlafs –

bald

habt ihr Geburtstag.

HALÁNTÉKFOGÓ,

járomcsontod őrszemléjén.

Ezüstje csillan,

hol belédmardos:

te és álmod maradéka –

készül

születésnapotok.

A *Schläfenzange* ritkán használt, ám létező szóösszetétel a németben, nem pedig költői neologizmus, miként Marno magyarra ültetésében a *halántékfogó* szó. Itt, mint azt Celan amerikai monográfusa, John Felstiner is kimutatta, feltehetően arról van szó, hogy a költő pszichiátriai kezelés során elektorosokk-terápiában részesült, a *Schläfenzange* pedig a sokterápiánál használt elektróda német megnevezése. A *járomcsontod őrszemléjén* ugyancsak meglehetősen homályos értelmű fordítás, hiszen a német eredetiben olyasmiről van szó, hogy a halánték-elektroda farkaszemet néz a megszólított (feltehetőleg önmegszólításról van szó) járomcsontjával. A *készül születésnapotok* fordítás ugyancsak értelemzavaró, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *hamarosan itt van a születésnapotok*.

BEIM HAGELKORN, im

brandigen Mais-

kolben, daheim,

den späten, den harten

Novembersternen gehorsam:

in den Herzfaden die

Gespräche der Würmer geknöpft –:

JÉGÁRPATŰZNÉL, az

üszkös tengeri-

csöben, otthon,

híven a zord, késő

Novembercsillagzathoz:

a férgek beszéde

beszöve a szívfonálba –:

<i>eine Sehne, von der deine Pfeilschrift scwhwirrt, Schütze.</i>	<i>egy húr, melytől kézjegyed surrog, Nyilas.</i>
---	---

E vers esetében viszonylag pontos fordítással van dolgunk, bár talán értelemzavaró és indokolatlan, hogy Marno a *kukoricacsövet* (*Maiskolbe*) a ma már avíttasnak ható *tengericsöként* magyarártja. A *beim Hagelkorn* elsősorban annyit jelent, *jégeső közepete*, épp ezért nem világos, miért kezdi Marno a magyar fordítást a *jégárpatúznél* összetétellel, habár a *Hagelkorn* főnévnek a *jégszemen* túl van egy másodlagos jelentése is: *jégárpa*, nehezen gyógyuló szemgyulladás. Az utolsó strófában olvasható *Pfeilschrift* ugyan valóban létező német szó, nem pedig Celan költői neologizmusa, ám semmiképpen sem *kézjegyet*, hanem az írógépen / billentyűzeten a *nyíljelet* jelöli, így a *kézjegy* kevésbé érzékelteti magyarul, hogy itt arról van szó, hogy a Nyilas csillagjegyű megszólított (feltehetőleg maga Celan) íjának húrjából tör elő a németben *Pfeilschrift* elnevezésű írásjel.

STEHEN <i>im Schatten des Wundenmals in der Luft.</i>	ÁLLNI , <i>a sebhely árnyékszorosában.</i>
--	---

<i>Für-niemand-und-nichts-Stehn. Unerkannt, für dich allein.</i>	<i>Semmis-senkiért-állás. Magadért, mind- annyiszor.</i>
--	--

<i>Mit allem, was darin Raum hat, auch ohne Sprache.</i>	<i>Mindazzal, ami benne térül, szó nélkül akár.</i>
--	---

Nincs szó az eredeti versben a *sebhely árnyékszorosáról*, miként azt Marno János magyar fordításában olvashatjuk, sokkal inkább a *levegőben lévő sebhely árnyékáról*. A *magadért, mindannyiszor* szintén pontatlan fordítás, hiszen az *unerkannt, für dich allein* annyit jelent, hogy *ismeretlenül, egyedül érted* vagy *egy-*

diül tehelyetted. A *was darin Raum hat* jelentése *ami ott bent térrel bír, ami ott bent elfér*, a *darin* pedig mindenbizonytal arra utal, hogy *ott, az árnyékban*, míg Marno homályos szókapcsolata, a *benne térül* valamiféle mozgásra utal. A legnagyobb pontatlanság, amit a fordító megítélésem szerint elkövet, az, hogy az *auch ohne Sprache* szintagmát *szó nélkül* akárnak fordítja. Az *ohne Sprache* jelentése, Celan lírájának erős nyelvfilozófiai aspektusait figyelembe véve, sokkal inkább *nyelv nélkül*, nem csupán szavakat ki nem ejtve, ám még mindig a nyelv birtokában, hanem a nyelvi médiumról teljesen lemondva.

DEIN VOM WACHEN <i>stößiger Traum.</i> ÉBERSÉG ÁLTAL <i>döfös álmod.</i>	
<i>Mit der zwölfmal schraben- förmig in sein Horn gekerbten Wortspur.</i>	<i>A szarvába rótt tizenkét csavarmenetű szó- nyommal.</i>

<i>Der letzte Stoß, den er führt.</i>	<i>Utolsót döfi a kürt.</i>
---------------------------------------	-----------------------------

<i>Die in der senk- rechten, schmalen Tagsschlucht nach oben Stakende Fähre.</i>	<i>Ím' a szűk nap- torok örvényén felfelé csákyázó komp:</i>
--	--

<i>Sie setzt Wundgelesenes über.</i>	<i>méri át a sebüzenetet.</i>
--	-----------------------------------

Az első strófa viszonylag pontos fordítása az eredeti német versnek, bár a *Stoss* melléknév sokkal ugyanúgy jelent *lökést*, mint *döfést*. Azt a fordító nem dönti el, hogy a *Horn* főnév ebben a kontextusban kürtöt vagy szarvat jelent, holott mindenbizonytal arról van szó, hogy a *Horn* a valamiféle szarvval rendelkező patás állatként, leginkább kosként metaforizált álom szarva, és ebbe vésődött, ennek csavarmenetét képezi a *tizenkétszer megcsavarodott szőnyom*. Az *ím'* szó használatát felesleges felfelé stilizálásnak érezhetjük, hiszen az eredetiben semmi ilyesmi nem

szerepel, a zuhatagon felfelé kapaszkodó komp képét Marno ezzel együtt viszonylag pontosan ragadja meg, ám kissé túlköltőiesítve a szöveget. Az utolsó két sor értelme a magyar fordításban meglehetősen homályos, hiszen az eredeti német szövegben valami olyasmiről van szó, hogy a komp *átkel azon, amit sebbé / sebesre olvastak*. Valamit *átmérni* nem egészen világos jelentésű magyar szó, *sebüzenetről* pedig egyáltalán nincs szó a forrásszövegben, csupán *valamiről, amit sebbé olvastak*. Az *übersetzen* ige pedig attól függően, hogy elválik vagy nem válik el tőle az *über-* praefixum, egyaránt jelentheti azt, hogy *átvinni, célba juttatni*, illetve *szöveget lefordítani*, ám az *átmérni* ige még ezek közül sem választ, hanem elhomályosítja azokat a jelentéseket, amelyeket az eredeti német igealak implikálhat.

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

KÉSEI, *soha-nem-titkolt,*
fénylő frigyed
az
üldözöttekkel.

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

Hajnal-ón, aranyfuttatott,
szegődik a te együtt-
esküvő, együtt-
feltáró, együtt-
író
nyomodba.

Jelen vers magyar fordítása esetében viszonylag pontos átültetéssel találkozhat az olvasó, habár a *Morgen-Lot* összetétel minden bizonnyal *hajnal-mérőóra* vagy *függőóra* utal, mely a fordításból kimarad, bár a fordítónak nem kötelező ilyen mélységben értelmeznie a szöveget. A *schwören*, *schürfen*, *schreiben* igék azonos kezdetűjéből fakadó paranomáziát a magyar fordítás nem tudja érzékeltetni, azonban ez nem is feltétlenül tartozik a feladatai közé. Alapvető félreértést, de legalábbis meglehetősen laza fordítói értelmezést észlelhetünk ugyanakkor a fordítás utolsó soraiban, hiszen nem arról van szó, hogy a *hajnal-ón* a megszólí-

tott nyomába szegődik, hanem a *heftet sich dir an die Ferse* nagyjából annyit jelent: *odaragad, odatapad, odarögziül* a megszólított *sarkához*, sarkantyú módjára, ez pedig mindenképpen releváns különbség Marno János interpretációjához képest.

FADENSONNEN

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

FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: adódik
dalolnivaló még
az emberen túl.

A német eredetiben mindössze annyit olvashatunk, *grauschwarz*, azaz *szürkésfekete*, amelyet a fordító *hamufeketeként* szó-laltat meg magyarul, ez pedig már mindenképpen olyan elemek beleköltése a célszövegbe, melyek a forrásszövegben nincsenek benne. A kulturális transzfer bizonyos szempontból e versben is megbukni látszik, ám nem a fordító hibájából: a *Fadensonnen* – *fonálnapok* főnév ugyanis a *Fadensonnenzeiger*, egy XVIII. századi napóraszerű szerkezet előtagja, a *Lichtton* pedig a *Lichttonverfahren*, egy filmrögzítési technika elnevezése, míg a magyar fordításban mind a *fonálnap*, mind pedig a *fényhang* költői szó-összetételnek, neologizmusnak számít.

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

KÍGYÓSZEKÉREN,
a fehér ciprus mellett,
hajtottak veled
az áron át.

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

De benned,
eredettől,
habzott a másik forrás,
emlékezet
vak sugarán
napra kúsztál.

Mivel a versben valószínűleg a Holokausztról mint alapélményről van szó, Marno János fordításában a *kígyószekér* pontatlanul hathat. Noha a *Wagen* szó éppúgy jelentése éppúgy lehet *szekér*, mint *vasúti kocs*, *vagon*, a *Schlänglenwagen* ebben a kontextusban valami olyasmit jelenthet, hogy *kígyózó vagon*, *vonatkígyó*, így ez a viszonylag egyértelmű kulturális-történelmi utalás Marno János fordításában elsikkad. Nem indokolt, miért fordítja Marno a *von Geburt* szókapcsolatot az *eredettől* szóval, mely itt meghatározatlan, hiszen nem derül ki, minek az eredetéről lehet szó, a német eredeti pedig csak annyit említ, hogy a megszólított *születésétől fogva*. Míg a német szöveg *az emlékezet fekete sugaráról / fonaláról* (a *Strahl* főnév éppúgy jelenthet *napsugarat*, mint *szálat*, *fonalat*) beszél, addig Marno az egyszerű *schwarz* melléknevet, talán szükségtelenül, *vaknak* fordítja, bár mind a *schwarz*, mind a *vak* melléknevek implikálhatják a fénymentes közeget, a sötétséget, amelyben lehetetlen bármit is látni, és amelyből szükségszerűen a fény, a *nappali világosság (zutag) felé* kell *felfelé* kúszni (*klimmen*).

HARNSICHTSTIRIEMEN, *Faltenachsen*, **KÉREGBARÁZDÁK**, *tanúhegyek, fel-Durchstich-* *fakadás-*
punkte: *pontok:*
dein Gelände. *a te tájad.*

An beiden Polen *A súlyrózsa mindkét*
der Kluftrose, lesbar: *pólusán olvasható:*
dein geächtetes Wort. *számkivetett szavak.*
Nordwahr. Südhell. *Északszín. Déltiszta.*

A geológiából kölcsönzött szakkifejezéseket Marno nem teljes egészében a megfelelő magyar szakszavakkal adja vissza: a *kéregbarázda* és a *tanúhegy* létező szakkifejezések, a *Harnsicht-erne* valóban valami olyasmit jelent, hogy a *földkéreg barázdája*, szó szerint *páncélbarázda*, a *Faltenachse*, mely szó szerint *gyűrődéstengely*, valóban a *tanúhegygel* áll szoros jelentéstan rokonságban, ám a *Durchstichpunkt* semmiképpen sem *felfa-*

kadás pont, hanem *áttörés* pont, mely egy, a csatorna- és alagútépítészetben használt német szakkifejezés. A *Gelände* főnév magyarul inkább jelent *terepet*, mint *tájat*. A *Kluftrose* nem *súlyrózsa*, nem költői neologizmus, miként azt a fordító gondolni látszik, hanem egy, az iránytűhöz hasonló geológiai műszer, a *dőlésmutató*, *dőlésszögmérő* német elnevezése. Indokolatlan és az eredeti német záró szóösszetételek viszonylag egyértelmű megfelelőit elhomályosító fordítások az *északszín* és a *déltiszta* összetételek, hiszen a *nordwahr* annyit tesz, *észak-igaz*, a *südhell* pedig *dél-fényes*, melyek költői jelentése persze magyarul is nehezen megragadható és mély interpretációt igényel, ám lexikális szinten mindenképpen pontosan magyarra ültethető szavakkal állunk szemben, melyek bizonyos jelentésmezővel is bírnak, a fordítói megoldás pedig ezt sajnálatos módon elhomályosítja.

SZÓFELFOJTÁS, *vulkáni,*
tengertorzított.

Fent
az ömlő csöcselék
az ellenteremtény: zászlót
bont – koholt képmások
nyüzögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-
repítéd, megtétedik
az apály csodája,
és a szív-
formájú kráter
pusztán a kezdetről vall,
a Király-
eredetről.

A *Wortaufschüttung* valami olyasmit jelent németül, hogy *szófeltörés*, *szófelhalmozódás*, a *szófelfojtás* azonban homályos, az eredeti német költői összetételt pontatlanul a célnyelvre átemelő

SZÓFELFOJTÁS, *vulkáni,*
tengertorzított.

Fent
az ömlő csöcselék
az ellenteremtény: zászlót
bont – koholt képmások
nyüzögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-
repítéd, megtétedik
az apály csodája,
és a szív-
formájú kráter
pusztán a kezdetről vall,
a Király-
eredetről.

megoldás. A *meerüberrauscht* melléknév jelentése *a tenger által elöntött*, míg a *tengertorzított* ugyancsak a viszonylag jól körülhatárolható jelentés egyfajta fordítói elkenésének tűnik. Súlyos fordítói félreértés, egy utalás semmibevétele történik a második strófában, ahol Marno szövegében *koholt képmások nyüzögnek kényidőre*. Az *Abbild* – képmás és a *Nachbild* – utánzat, *másolat* filozófiai fogalmak, jelentésük pedig nem egészen azonos, a *koholt képmások* semmiképpen sem fedik le jelentésmezőiket. A *nyüzögnek kényidőre* szintagma ugyancsak elnagyoltnak és értelmezhetetlennek hat, mikor a német eredetiben elég konkrétan arról van szó, hogy a képmás és az utánzat *hiába* (*eitel*), *vagy éppenséggel hiú módon lép át / hajózik / cirkál az idő irányába*, hiszen a *kreuzen* ige a németben ilyesfajta mozgásra, közlekedésre utal. A harmadik strófa végén szintén olyan fordítói megoldásba botlunk, mely minden bizonnyal nem tükrözi híven a német eredeti tartalmát, hiszen míg Marno magyar szövegében *a szívformájú kráter pusztán a kezdetről vall, a királyeredetről*, addig az eredeti német szövegben valami olyasmit olvashatunk, hogy *à szívformájú kráter csupaszon / meztelelenül tanúskodik a kezdeteknek / a kezdetek helyett* (a *für* előjáró mindkettőt jelentheti), *a királyi eredetnek / királyi származásnak / királyi születésnek*, vagy éppenséggel *ezek helyett*, de inkább *nekik, értük*. Különösen indokolatlan a *zeugen* – *tanúskodik, tanúsít* ige *vall* igével való fordítása, hiszen Celan költészetében a *Zeugnis* – *tanúsítás* kulcsmotívum, így a *zeugen* ige más szóval történő magyarra fordítása ebben az esetben kevésbé indokolt.

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

(**TUDOM, KI VAGY**, *te mélységektől szelíd, én, az átdöfött, tekinteted alatt. Hol lángol a szó, mely bennünket tanúsít? Te – teljes való. Én – egész vak.*)

E négysoros vers magyar fordítása már az első sorban erős torzítást tartalmaz az eredetihez képest, hiszen míg Marno magyar szövegében a megszólított *mélységektől szelíd*, addig a német eredetiben egyszerűen *tief Gebeugte* – *mélyen meghajolt*. A *Durchbohrte* ugyan valóban valami olyasmit jelent, hogy *átdöfött*, itt minden bizonnyal magáról Krisztusról van szó, így a *megfeszített* szó talán közelebb állna az eredeti német szöveghez. Az (*ich*) *bin dir untertan* annyit tesz, *alá vagyok neked rendelve, alattvalód vagyok*, míg a magyar változatban olvasható *tekinteted alatt* ezt az alárendeltséget kevésbé implikálja. A harmadik sor pontos fordítása az eredetinek, hiszen a *zeugen* ige is *tanúsít*ként fordítja magyarra, a harmadik sor utolsó szava, a *Wahn* azonban korántsem jelenti azt, hogy *vak*. A *Wahn* főnévként *elvakultságot*, *fanatizmust* ugyan jelenthet, ám a magyar *vak* melléknév e jelentéseket csak bizonyos kontextusban hordozza magában. A *Wahn* főnév elsődleges jelentése az *elvakultsággal* rokon értelmű *téboly*, *őrület*, illetve *tévképzet*, melynek a költői beszélő önmagát aposztrofálja, ám a Marno-féle magyar fordítás, mely talán a rímkenyszer miatt is kényszerült kompromisszumos megoldásokra, e jelentést nem igazán közvetíti.

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

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

SZÓLÁSOD sugár-
szelétől kimarjultan
az élményűző kaptár
fecsegés – a száz-
nyelvű névmás-
versé, a tévesé.

Ki-
pergetvén,
szabad az út a ember-
szabású havon,
a vesztőhavon át,
a vendéglő
jégcellákhoz s -táblákhoz.

<i>Tief</i>	<i>Bent</i>
<i>in der Zeiteinschränkung,</i>	<i>az időszakadék</i>
<i>beim</i>	<i>mélyén,</i>
<i>Wabeneis</i>	<i>a jégképzésben</i>
<i>Wartet, ein Atemkristall,</i>	<i>vár, egy lélekzetkristály,</i>
<i>Dein unumstößliches</i>	<i>engedhetetlen</i>
<i>Zeugnis.</i>	<i>tanúságot.</i>

Az *Atemkristall* ciklus záróversének magyar fordítása szintén problémásan indul – Marno a megszólított *szólásáról*, azaz *megszólalásáról* beszél, míg a német eredetiben *Sprache – nyelv* olvasható, amely mindenképpen szélesebb értelemmel bír, mint az alkalmi szólás, megszólalás. Az eredeti német szöveg arról beszél, hogy a megszólított *nyelvének szélsugara által kimarotva a köznapi tapasztalat színes / buja fecsegése*, Marno ezzel szemben *élményező kaptárfecsegést* fordít, mely homályos, meghatározhatatlan értelmű szintagma, csakúgy, mint a *kimarjultan* határozószó, bár ez még közelít a *weggebeizt* német melléknévi igenév eredeti jelentéséhez. Marno fordítása *száznyelvű névmás-vers*ről beszél, mely téves. A *Mein-Gedicht* első olvasásra jelenthet *én-verset*, *tőlem-való-verset*, bár sokkal valószínűbb, hogy a *Meineid – hamis eskü* főnévre játszik rá, így módon a szóösszetétel jelentése inkább *hamisan esküdő, hamisan megnyilatkozó vers*. Az ugyanerre vonatkozó *Genicht* költői neologizmus pedig valami olyasmit jelent, hogy *semmi-vers, nincs-vers*. A második strófa az első elnagyolt, homályos fordítói megoldásainál pontosabban tolmácsolja az eredeti német verset, habár *Gletscherstube* nem *jégcellát*, hanem *gleccserszobát* jelent, míg a *Tisch* jelentése *asztal*, nem pusztán *jégtábla*, s mivel a *gastlich – vendégváró / vendégszerető* jelző áll a főnevek előtt, az *asztal* főnév talán a fordításban is szerencsésebb, pontosabb megoldás lenne. Az utolsó strófában értelemzavaró a *Wabeneis – lépejszerű jég jégképzésként* való magyarra fordítása: Marno áthallásos megoldást alkalmaz a csupán hasonló hangzású *lép* (méhkapárban) és *lépés* főnevek között, mely igencsak vitatható. A *lélegzetkristály* helyett *lélekzetkristály* eredeti, a német szövegnél

több értelmet hordozó fordítás, hiszen rájátszik a magyarban a *lélek* és *lélegzet* szavak közös etimológiájára, mely a németben azonban természetesen nem áll fenn, így a fordítói megoldás sem mondható teljesen indokoltnak. Az *unumstößig* német melléknév jelentése körülbelül *megingathatatlan, megdönthetetlen*, ezzel szemben Marno a körülhatárolhatatlan értelmű *engedhetetlen* (megengedhetetlen?) melléknévet alkalmazza, talán a létező (*meg*)*ingathatatlan* melléknévre is rájátszva, ám nem világos, miért nem egy létező, a német eredetivel azonos értelmű melléknévet választott.

Záró megjegyzések

Marno János fordításai szinte minden esetben erősen eltérnek az eredeti versektől, már lexikális szinten is. Igaz ugyan, hogy Paul Celan hermetikus költészete ellenáll az értelmezésnek, fordítása pedig kétségtelenül nagy kihívást jelent bármely célnyelv esetében bármely fordító számára, a lexikai szintű, helyenként önkényesnek ható eltérések nem tűnnek mindig indokoltnak. A Marno János Celan-fordításait ért kritika, többek között Tímár György éles hangú bírálata megalapozottnak tűnhet abban az értelemben, hogy Marno már a legelemibb alkotórészek, a szavak szintjén is eltér a forrásnyelvi szövegek lexémáitól, gyakorlatilag önkényesen értelmezve át az eredeti verseket, számos helyen homályos, magyarul értelmezhetetlen, de legalábbis nehezen felfejthető szóalakokat és metaforákat generálva. Talán túlzás ezt állítani, s ezen ítélet nyilván szubjektív, de Marno János fordításai még hemetikusabbak, még áthatolhatatlanabbnak bizonyulnak, mint Paul Celan eredeti versei, hiszen bár ezek is nehezen értelmezhetőek, a költői képek, a szavak, költői neologizmusok azért viszonylag egyértelműen magyarra ültethetőek lennének. A fordítás mint kulturális transzfer számos helyen megbukik, hiszen a célnyelvi szövegek nem egy alkalommal nem veszik figyelembe a forrásszövegekben kódolt filozófiai-kulturális utalásokat, vagy a fordító éppen olyan utalásokat

csempész a magyar szövegekbe, melyek az eredetiben nincsenek benne, példának okáért a *Wimpel lobogó feszületként* való magyarra fordításának esetében. Amennyiben a magyar szövegek szerzőségének kérdését vizsgáljuk, úgy megítélésem szerint a szerző sokkal inkább Marno János, mint Paul Celan; esetleg úgy hozhatjuk meg a legkorrektebb ítéletet, ha azt mondjuk, e szövegek *Marno János versei Paul Celan Atemkristall ciklusa nyomán*. Miként azt a Marno által fordított Celan-kötet címében is implikálja – *Paul Celan versei Marno János fordításában* –, a fordító erősen belecsempészi saját költői hangját a fordításokba, azonban itt ez oly mértékben megtörténik, hogy a fordítások megszűnnek fordítások lenni, és a fordító forrásnyelvi szöveg alapján írott, ám attól erősen eltérő és önállósodó saját verseivé válnak. A kérdés, hogy a fent vizsgált Celan-versek jó fordítások-e, sajnos egyértelmű nemleges választ kap, hiszen funkciójukat nem teljesítik abban az értelemben, hogy Paul Celan *Atemkristall* versciklusát a magyar olvasóval megismertessék, számára valamilyen módon érthetővé tegyék. Érdemesebb talán úgy feltenni a kérdést, vajon Marno János jó, esztétikailag értékes verseket írt-e Celan *Atemkristall* versciklusát alapul véve, fordítás helyett pedig egy, az eredeti szöveggel intertextuális viszonyban álló, ám önálló szöveggé létező versciklusról érdemes inkább beszélnünk.

Túl a nyelven?

Esszékiismerlet Paul Celan három megzenésített versének elemzésére

Paul Celannak, a XX. század emblemikus költőjének számos verse megzenésítésre került. Figyelemre méltó, a versek jelentését, tartalmát és atmoszféráját többé-kevésbé visszaadó művek születtek így – ilyenek Michael Nyman Celan-dalai, melyek között példának okáért szerepelnek a *Corona*, az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük*, valamint a *Psalm – Zsoltár* című versek. Mindhárom költemény a szerző többé-kevésbé ismert művei közé tartozik, és többek között Ute Lemper előadásában hallható.

Talán azért is érdemes Paul Celan néhány megzenésített versére egy pillantást vetni, mert bár Celan szövegeinek jelentős része első olvasásra prózaversnek tűnik, azaz nem kötött formában, előre meghatározott és megkomponált metrum szerint íródtak, ugyanakkor a költő számos versében megfigyelhetők bizonyos repetitív struktúrák, a zene kontextusából kölcsönzött, vagy legalábbis zenei struktúrákra hasonlító elementumok.

A következőkben e három verset és Michael Nyman által megzenésített verziójukat fogom megvizsgálni, természetesen idézve a versek magyar fordítását és eredeti német szövegeket is, melyen a zenei interpretációk is megszólalnak. Mindhárom verset Lator László fordításában közlöm, mivel úgy vélem, a számos kiváló magyar Celan-fordító közül ő volt az, aki a szerző verseit a leghívebben volt képes magyarra ültetni.

Mivel meglehetősen nehéz helyzetben van az, aki a nyelv médiuma által akar zeneművekről érvényes, pontos állításokat megfogalmazni, e félig nyelvi, félig zenei textúrák elemzése is szükségszerűen töredékes.

Corona

*Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.*

*Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.*

*Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.*

*Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.*

Es ist Zeit.

Corona

*Kezemből tépdés levelet az ősz, hisz jóban vagyunk mi.
Kihántjuk héjából az időt, és jární tanítjuk:
az idő héjába visszatér.*

*A tükörben: vasárnap,
álmunkban alszunk,
a száj igazat szól.*

*Szemem leszáll szerelmem neméhez:
egymásra nézünk,
sötét szavakat szólunk,
úgy szeretjük egymást, mint a mák és emlékezet,
úgy szunnyadunk, mint kagylóban a bor,
mint tenger a hold vérsugarában.*

*Megöleljük egymást az ablak előtt, néz bennünket az utca,
ideje már, hogy tudják!
Ideje már, hogy a kő megadja magát s kiviruljon,
hogy a zürzavarnak szív dobogjon.
Ideje már, hogy ideje legyen.*

Ideje már. ¹

A Corona Michael Nyman által megzenésített verzióját többek között Ute Lemper német énekesnő előadásában² hallhatjuk, aki egyébiránt Kurt Weill munkáinak vokális interpretációjáról ismert. A Nyman zenéje kíséretében megszólaló énekes feldolgozás véleményem szerint első hallásra meglehetősen idillikusan adja vissza Celan *Corona* című versének hangulatát, mintha a zenei elemek a virágzás / újrakezdés képeit sugallnák a befogadónak. Ez adott esetben talán helyénvaló értelmezés is, hiszen a *Corona* mára tradicionálissá vált olvasata alapján szerelmes vers, azaz nem, vagy legalábbis nem teljes mértékben a Holokauszt traumája a fő témája, mint a celani életmű jelentős részének.

A versszöveg beszélője mintha egy allegorikus nőalakról / nőalak jelenlétében beszélne, akivel a külvilág előtt egyelőre titkolt szerelmi kapcsolatot folytat. Bartók Imre³, Celan egyik hazai

1 A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1952.

2 A *Corona* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért: <http://www.youtube.com/watch?v=bUSrB-MPnQc>

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

monográfusa a vers kapcsán felveti annak lehetőségét, hogy bár a *Coronát* valóban elsősorban szerelmes versként érdemes olvasni, a német *Geschlecht* szó, melyhez a lírai beszélő lepillant / alászáll, nem csupán biológiai nemet, hanem fajt, nemzetséget is jelent, azaz a költeményt áthathatja a költői beszélő népét / nemzetségét, a zsidóságot ért történelmi tragédiákért érzett fájdalom is.

Mintha Michael Nyman zenei interpretációja valamennyire ehhez is igazodna. Egyfelől a lassú, vonósok és fúvósok által kísért vokál elnyújtott szavai idillt, békét is sugallhatnak, másfelől a dal melankolikus tonalitása a valamiért érzett fájdalom kifejezője is lehet. A vokál a megzenésített verzió során többször elcsuklik, félbe szakad, a vokális részek közötti üres teret pedig vonós szóló tölti ki, mely összeköti, egymásba ágyazza az egyébként egymástól fragmentumszerűen elvágott részeket.

Megjegyzendő továbbá, hogy bár a vers dalverziója idillikus zenél indul, van egy pont, mikor az énekesnő a lány dalból egyszer csak felkiált – ez a feszültséggel teli pont pedig nem más, mint az első *Es ist Zeit* kezdetű sor a vers szövegének végén, mikor a lírai beszélő láthatólag ki akar törni a feltételezett szerelmi kapcsolat titkosságából. *Itt az ideje*, hogy a dolgok radikálisan megváltozzanak, itt az ideje, hogy mindenki tudomást szerezzen arról, hogy a vers két alakja összetartozik.

A zenei kompozíciónak véleményem szerint ez a bizonyos locus mind a szemantikai, mind pedig a zenei csúcspontja – s ily módon nem elképzelhetetlen az sem, hogy egyúttal a vers szövegének is ez a jelentéstani közepe. Mivel a zenei feldolgozás a textuális értelemben vett vers interpretációja, továbbgondolása egy másik művészeti ág merőben más eszközzel, nem elképzelhetetlen, hogy az arra érzékeny befogadóban a két mű közel ugyanolyan, de legalábbis hasonló érzelmeket és befogadói magatartást generáljon.

A felkiáltásszerű *Es ist Zeit* kezdetű sorok után a verset lezáró, utolsó *Es ist Zeit* ugyanolyan melankolikus, halk, lassan elnyújtott szöveggé hangzik az előadó szájából, mint az elénekelt vers korábbi részei. Elhalkulnak a vokális produkciót kísérő hangszerek is – a feszültség pillanatnyi kitörései, a lírai / zenei

felkiáltás(ok) után mintha a végére megnyugvás, feloldódás, az idillbe való visszatérés következne.

Celan költői beszélője – legalábbis az alapfeltételezés szerint – férfi, aki egy nőalak jelenlétében beszél, a megzenésített verziót ugyanakkor egy énekesnő adja elő, a megszólított pedig ebben az esetben minden bizonnyal férfi. Az egyik maskulin, a másik feminin szöveggé olvasható, olvastatja magát, s bár a gender-szempontra nem tűnik a vers és annak zenei interpretációja elsődleges értelmezési lehetőségének, ebben az esetben mégis játékba kerül. Celan verse a zenei kíséret nélkül egy fokkal kevésbé lágy, kevésbé melodikus és melankolikus hangulatot sugall, sokkal inkább kontemplatív szövegnek tűnik. A lírai beszélő szemlélődik, elmélkedik, tudósít a körülötte lévő világról. Talán valamivel kevesebb érzelmet, mint inkább gondolkodást közvetít, habár az *Es ist Zeit*-kezdetű résznél, ahol az *Es ist Zeit* repetitív elemmé, a vers szemantikai tetőpontjává válik, mintha az alapvetően kontemplatív regiszterben megnyilatkozó lírai beszélőt is előntenék az érzelmek és zenei kíséret nélkül is megpróbálna kitörni a vers által sugallt bujkálásból, majd miután elhangzik az utolsó *Es ist Zeit*, újra valamiféle néma idill, valamiféle belenyugvás telepedne az elnémuló vers világára.

A megzenésített vers vokális és hangszeres előadása ugyanakkor végig érzelmi telítettséget sugall, a női előadó által hegedűkíséret mellett interpretált vers sokkal gyengédebb, nőiesebb hangnemben, *líraibb* atmoszférában szólal meg, mint Celan csak-textuális költeménye. Közös pontjuk azonban, hogy az *Es ist Zeit* kezdetű résznél véleményem szerint mindkét verzióban érzelmi telítettség, feszültség, egyfajta pátosz figyelhető meg, mely ugyanakkor elég hamar feloldódik és talán egy pozitív vég felé fut ki. Amennyiben valóban *Es ist Zeit – itt az ideje*, hogy a vers által metaforikusan sugallt dolgok megtörténjenek, illetve hogy *megtudják*, és valóban eljőjön végre az idő, akkor talán a költemény és annak megzenésített verziója ugyanabban a vágyott, ideális végpontban érnek véget és oldódnak fel.

Az érzelmi telítettséget sugalló sorok és a zenei megnyilvánulások után a feszültség talán csak átmenetinek bizonyul, ta-

lán végleges feloldódás, feloldozás következik. A zene elnémul, a szavak kimondatnak, további útjukról pedig nem tudunk meg semmit – csak remélhetjük, hogy a feltételezett lírai és zenei narratíva úgy ér véget, ahogyan véget kell érnie.

*

**ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.**

*Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.*

*Sie gruben und hörten nichts mehr,
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.*

*Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.*

*O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.*

**FÖLD VOLT BENNÜK, és
ástak.**

*Ástak és ástak. Így telt
napjuk, éjjelük. Istenüket nem áldották,
aki, mint hallották, ezt akarta,
aki mint hallották, mindezt tudta.*

*Ástak és többé semmit nem hallottak;
nem lettek okosabbak, dal nem jött az ajkukra,
se nyelvet ki nem találtak.
Ástak.*

*Aztán csend lett, és vihar is jött,
jöttek mind az óceánok.
Én ások, te ásol, a féreg is ás,
és ott, aki énekel, azt mondja: ásnak.*

*Ó valamelyik, ó semelyik, ó senki, ó te:
Hová ment, ha sehova nem ment?
Ó te ásol, és én ások, hozzád ásom magam,
és ujjunkon a gyűrű életre kel.⁴*

Az *Es war Erde in ihnen* – *Föld volt bennük* című Celan-vers már jóval későbbi, 1963-ból, a *Die Niemandrose – A senki rózsája* című kötetből való költemény. Michael Nyman a versre írt zenei interpretációja ugyancsak Ute Lemper előadásában⁵ hallható.

A fenti szöveg központi motívuma nyilvánvalóan a Holokauszt, illetve az ezzel összefüggő ásás – sírok ásása: a versben megjelenő alakok alighanem a Holokauszt áldozataiul esett zsidó emberek, akik saját sírjukat ássák.

A költemény atmoszférája vészjósló, véleményem szerint idegenkedést, távolságtartást indukáló, hiszen a nyomasztó lírai valóság nem másra, mint az emberi valóság egy borzalmas eseményére reflektál, mely történelmi tényt feldolgozni aligha lehet.

Ute Lemper előadásában a vers ugyancsak lassú, melankolikus dalként szólal meg, melynek fő repetitív elementuma a tex-

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

5 Az *Es war Erde in ihnen* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért: http://www.youtube.com/watch?v=Qge_ciO7xY&feature=PlayList&p=513FEC8B13AF98EF&playnext=1&playnext_from=PL&index=1

tuális vershez hasonlóan a *graben* – *ásni* ige és annak különböző alakjai. Néhol azonban mintha a zenei interpretáció mind vokális téren, mind a vonós kíséretet illetően sokkal lágyabb tónusban szólalna meg, mint Celan szaggatottan narratív, időnként tárgyilagosan, időnként talán patetikusan megszólaló csupasz versszövege.

Az előadó itt is, a *Corona* című vers vokális előadásához hasonlóan sok helyütt elnyújtva, a beszédben kiejtett szavaknál jóval hosszabban éneklí ki a sorokat, ezzel lassítva az énekelt vers idejét a prózában elmondott verséhez képest. A zenei interpretáció így nyilvánvalóan a szöveg elolvasásához képest valamivel tovább tart, így a befogadóhoz is sokkal lassabban jut el, ugyanakkor elmélyülésre, átgondolásra, újragondolásra is készíti.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy ahol a vers szövege a harmadik strófában múltból jelen időbe vált, a *gruben*-ből *graben*, az *ástak*-ból *ásnak* lesz, ott a költemény megzenésített interpretációjában a hangszerez zene felgyorsul, mintha az elbeszél (múlt) idő dimenziójából hirtelen visszatérnénk a jelenbe – akik *akkor*, valamikor *ástak*, még mindig *ásnak*: ez a narratíva, ez a történet mintha sosem érne véget, mind a vers, mind a zenei interpretáció azt sugallja, hogy ez még most, a jelenben és a jövőben is folytatódik.

Az előadó hangja ugyanezen a ponton – nyilvánvalóan szándékoltan – hirtelen sokkal mélyebbre, sokkal nyomasztóbb asszociációkat keltő tónusra vált, közelítve a textuális vers végig nyomasztó, sejtelmes, baljós atmoszférájához. A megénekelt szavak mintha elcsuklanának – a hangszerek önmagukban is megteremtik azt a nyomasztó, már-már elmondhatatlan világot, hangulatot és eseménysort, amelynek már nincs is szüksége szavakra. A Holokauszt, emberek önnön maguknak történő sírása foglaltatik itt dalba és zenébe, miután versbe, szövegbe foglaltatott – a zene elemi erővel láttatja a befogadóval azokat, akik még a mai napig is *ásnak*, hiába haltak meg, hiába nem létezik többé, ami akkor és ott létezett – az emberi, a történelmi és kulturális emlékezet sosem hagyja kitörlni az *ásás* képeit.

Paul Celan szövegének, Michael Nyman zenéjének és Ute Lemper hangjának hármásából mintha hallanánk azok hangját,

akik sosem szólalhattak meg, sosem mondhatták el, milyen érzés volt ott és akkor *ásni*, *megásni* a saját sírjukat, ahonnét nincs visszatérés. Azoknak a hangja idéződik meg hangszerez zene, költészet és dal által, akiknek csupán a némaság jutott. Celan verse Nyman és Lemper közös zenei produkciójában nem csupán felvételtől, hanem *az emberen túlról*⁶ szól. Vers és zene által a halottak ujján a *gyűrű* talán mégiscsak, ha csupán egy pillanatra is, de *életre kel*. A megidézett történelmi esemény(sor) borzalmának és a vers és a zene szépségének összekapcsolódása útján létrejön egy olyan világ, melyből eltűnik az idő dimenziója – ahol még mindig *ásnak* azok, akiknek hangját elnyelte a föld és a könyörtelen emberi történelem.

*

Psalm

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

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühen.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts-, die

Niemandrose.

6 Lásd Paul Celan közismert, *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű versét, mely szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

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

Zsoltár

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

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

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

Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárok,
pártánk piros
a tüske, ó, a tüske
közt énekelt
bíborigéinktől.⁷

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

A *Psalm* – Zsoltár című vers ugyancsak a *Die Niemandrose* kötetben jelent meg 1963-ban. Egyebek mellett azért érdekes, mert formáját illetően párhuzamba állítható Celan egy valamivel korábbi, ismert versével, a *Tenebrae*-vel⁸, mely szintén zsoltárformában íródott, habár inverz citátumai révén ellenzsoltárként működik, Isten és ember viszonyát szemantikailag kifordítja önmagából. A *Tenebrae* című költeményt, melyre ugyan itt és most bővebben nem térek ki, talán azért érdemes megemlíteni, mert a *Psalm* című vershez hasonlóan tartalmaz olyan repetitív elemeket – akárcsak a *Todesfuge* –, amelyek egy szinten kvázi zenei struktúrát kölcsönöznek a szövegnek. A *Tenebrae*-ben ez az elementum a *Nah sind wir, Herr – Közel vagyunk, Uram* sor többszöri ismétlődése, keretalkotása a vers elején és végén. A *Psalm* című versben – és ehhez, azt hiszem, elegendő egy felületes pillantást vetni a szövegre – az esetleges zenei szerkesztettséget a *niemand – senki* és a *nichts – semmi* szavak ismétlődése adja.

Ute Lemper⁹ énekes előadásában meglátásom szerint olyanira hangsúlyosak a *niemand* és a *nichts* szavak, hogy a vers szövegszerű elolvasásához képest a zenei adaptáció még azt az illúziót is kelti, hogy benne többször fordulnak elő a fenti szavak, főként a *niemand*, mint magában az eredeti versben. Er-

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

8 A *Tenebrae* c. vers intertextuális jellegéről, ellenzsoltár-formájáról, inverz citátumairól bővebben lásd többek között: OROSZ Magdolna, *Lux aeterna Tenebra. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan*, O. M., *Intertextualität der Textanalyse*, Wien, ÖGS/ISSSS, 1997.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, pp. 179–185.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, pp. 112–117.

9 A *Psalm* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért: <http://www.youtube.com/watch?v=9LFDQkWT0hI&feature=Playlist&p=513FEC8B13AF98EF&index=2>

ről persze szó sincs, pusztán az téveszthet meg minket, hogy az énekelt szó itt is sokkal elnyújtottabban, hosszabb időtartammal jelenik meg a beszédben kiejtett / olvasott szóhoz képest. A vokális előadás olyan lassú, hogy a felvétel 3 perc 50 másodperces időtartama többszörösen meghaladja a vers prózában történő elszavalását – egy, az interneten is hozzáférhető felvételen Celan saját versét 1 perc 7 másodperc alatt szavalja el¹⁰.

Paul Celan textuális versében észrevenni véltem egyfajta patetikus, vallásos emelkedettséget, mely a zsoltárformára egyébként is jellemző – még akkor is, ha ez a zsoltár mintegy ironikusan, *senkit* és *semmit* emleget, *senkihez* és *semmihez* szól, illetve *nem szól*. Kevésbé van könyörgés jellege a valódi, bibliai zsoltárokhoz képest, ugyanakkor hangulata, atmoszférája nem is olyan komor és baljóslatú, mint Celan szintén zsoltárformában írott versének, a *Tenebrae*-nek. Ami azonban Ute Lemper vokális előadását és az azt kísérő vonósokat illeti, ezen interpretáció atmoszférája sokkal baljósabb, sokkal mélyebbről fakadó, mint a szövegé önmagában, zenei elementumok nélkül. A *niemand* és a *nichts*, mint hangsúlyos szemantikai összetevők, kiemelkednek az énekelt szövegből, ez pedig meglátásom szerint még reménytelenebbé, még kilátástalanabbá változtatja a megzenésített vers belső világát.

A vokális rész végére érve a hangszeres kíséret, a hegedű és a fúvósok nem fokozatosan, hanem hirtelen némulnak el – a zsoltár nem mondatik / énekeltetik végig, hanem egyik pillanatról a másikra véget ér, mintha elvágták volna, akár mintegy az éneklő-beszélő hangszálakat.

Akár az előző két zenésen interpretált vers esetében, további érdekessége a megzenésített feldolgozásnak, hogy míg Celan versének szövegéhez valószínűleg férfi beszélőt képzelünk el, addig a dalt énekesnő előadásában hallhatjuk. A szöveg masculin és feminin vonásai itt is kidomboríthatnak, azonban itt

10 A Paul Celanról készült hangfelvételt, melyen elszavalja saját, *Psalm* című versét lásd:
<http://www.youtube.com/watch?v=W7eIOcJeZio>

a női előadó által megszólaltatott zenés interpretáció atmoszférája nem *líraibb*, melankolikusabb a csak szöveg formájában megszólaltatható textuális versnél – éppen ellenkezőleg, az énekelt és hangszerek által kísért *zsoltár* baljósabban, borzalmasabb mélységekből tör elő a befogadó felé, mint csak és kizárólag maga a szöveg. Eszünkbe juthatnak a görög tragédiák siratóasszonyai is, akik hasonló mélységekből fakadó sirámokkal, sikolyokkal voltak képesek katarzist kiváltani a befogadóból. Az ének és a hangszerek mintha valami olyan őserőt, olyan többletet adnának az egyébként szemantikailag telített, költőileg is erős szöveghez, amely talán a nyelv előttről, a nyelven kívülről érkezik.

Valami vészjósló, valami megfogalmazhatatlan ölt testet Ute Lemper előadásában, ami talán nem, vagy csupán részben van jelen Celan szövegében. Mint másutt a celani költészetben, úgy hat, itt is *Grauen* és *Schönheit*¹¹, *borzalom* és *szépség* viaskodnak egymással. Hogy kettejük közül melyikük győz, az már tulajdonképpen a mindenkori befogadóra van bízva, aki kellő odafigyeléssel képes egymáshoz hangolni Nyman zenéjét, Lemper vokálját és Celan szövegét. A zenei interpretáció által teremtett atmoszféra vészjósló, melyben ott rejtőzik a *Grauen*, a *borzalom*, az *iszonyat* – ez az *iszonyat* azonban kétségtelenül alkalmat ad arra, hogy rajta keresztül megtaláljuk a mind a zenében, mind a költészetben jelenlévő *Schönheitet*, *szépséget* is. Hogy milyen arányban véljük fölfedezni őket Celan szövegében és a hozzá társuló, néhol örvénylő, örületbe hajló zenében, az pedig alighanem ránk, befogadókra bízott nyitott kérdés.

11 Az Ingeborg Bachmann elgondolásait alapul vevő Bacsó Béla Celan azon magyarországi elemzője, aki a celani költészetet *Grauen* és *Schönheit*, *borzalom* és *szépség* szélsőségei közé, e két fogalom harcának terében helyezi el. Bővebben lásd:
Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, vol. 4., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978. p. 108.
BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, pp. 5–14.

Susan K. Langer¹² művészetelméleti elképzelése szerint a zene képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig valami-féle virtuális tér illúzióját is kelteni. A zene ez esetben nem más, mint egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint például a harag, a szomorúság, vagy a gyengédség. A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – a zene és az emberi érzelmek – azonos logikával rendelkeznek, azonos elvek szerint alkotnak struktúrákat, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni, sőt, adott esetben generálni az emberi érzelmeket.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészet merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződik, zene és költészet egyszerre célozza meg a befogadót, miként a fent vizsgált megzenésített versadaptációk esetében is.

Ugyancsak Langer veti fel annak lehetőségét is, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem igazán számít a vokális szöveg irodalmisága, mélysége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Ez bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaznak bizonyul, azt azonban megítélésem szerint figyelembe kell vennünk, hogy a jelen megzenésített költemények esetében a zenei művek nem mások, mint már jóval előttük létezett, kanonizált irodalmi művek interpretációi – azaz a zeneszerző műve a költő eredetileg csak szövegi formában létező művéből indul ki, azt értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mint ha csak nyelvi vagy csak zenei médium szólalna meg – viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos Celan verseinek szövegével, talán szintén hozzájá-

rul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amelyet a megzenésített versek előadása képes a mindenkori befogadóra gyakorolni.

Költészet és zene külön-külön, önmagukban is olyan művészeti ágak, melyek meglehetősen mély hatást képesek gyakorolni az arra érzékeny befogadóra. Ám ha ötvöződnek, mint példának okáért Paul Celan e három, a recepció által egységesen magas irodalmi értékűnek tartott verse zenei interpretációinak esetében, úgy talán valami annál is nagyobb hatás várható, mintha csak a hangszeres zene vagy csak a pusztán nyelvi szöveg szólalna meg. Paul Celan, a XX. század egyik jelentős irodalmi alkotójának zeneileg is interpretált művei mindenképpen megérdemlik az elfogulatlan figyelmet, hiszen a szemantikailag amúgy is meglehetősen mély dimenziókat nyitó celani líra talán még mélyebb, még távolabbról megszólaló tartalmakat képes közvetíteni. Tudjuk jól, hogy korának eszmetörténeti háttéréből és személyesen átélt traumatikus történelmi tapasztalataiból kifolyólag Celan nem teljes mértékben hitt az emberi nyelv kifejező, stabil tartalmakat kommunikáló képességében, s egy új, a korábnál teljesebb, új valóságokat generáló költői nyelv megalkotását tűzte ki célul. A zene, mint művészeti ág, nyilvánvalóan túlmutat az emberi nyelv médiumán – így a megzenésítés révén már valamilyen mértékben az alapjában véve nyelvi korlátok közé szorított költészet is képes kitörni e korlátok közül. Attól pedig, hogy a zenei interpretációk a félreolvasás veszélyét magukban rejtve esetlegesen a szöveg eredeti alaphangulatától eltérően értelmezik az adott költői művet, nem valószínű, hogy kárt okoznának neki – sokkal inkább kiszélesítik a befogadási és értelmezési lehetőségeket, teljesebbé téve azt a költészetet, mely önmagában is szinte felfoghatatlan szemantikai mélységeket képes megnyitni.

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

A magyar recepció mérföldkövei

Kritikafüzér a Paul Celan költészetéről magyar nyelvterületen megjelent legfontosabb szakkönyvekről

1. A megfejthetetlen szavak nyomában

Megkésett megjegyzések Bacsó Béla A szó árnyéka – *Paul Celan költészetéről* című könyvéhez, a magyarországi Celan-recepció fontos mérföldkövéhez

Bacsó Béla kismonográfiája¹ / esszé-tanulmánykötete (a könyv műfaji besorolása megítélés szerint meglehetősen nehéz feladat) Paul Celan magyarországi kritikai recepciójának kétségtelesenül egyik mérföldkő értékű állomása, melynek megállapításai még így, a megjelenéstől számított idestova két évtized távlatában sem avultak, avulhattak el. Írom ezt azért, mert 1996 óta a Celan-filológia meglehetősen nagy lépéseket tett előre, publikálatlan művek váltak elérhetővé, megszületett több kritikai kiadás, továbbá korábban ismeretlen életrajzi tények váltak ismertté, jórészt annak köszönhetően, hogy azóta Celan több ezer oldalnyi levelezését is kiadták.

A hermeneuta, filozófus-esztéta Bacsó Béla gyakorlatilag egyáltalán nem biográfiai alapon közelítette meg Paul Celan költészetét, ily módon pedig szinte csak és kizárólag a szövegekre, esetleg azok bizonyos fokú kritikai recepciójára hagyatkozva nem volt köteles figyelembe venni pusztán életrajzi tényeket, így szövegcentrikus elemzéseinek állításai sem válhattak, válhatnak könnyen megkérdőjelezhetővé. Természetesen a nemzetközi Celan-kutatásban is folyamatos, lezáratlan, ugyanakkor termékeny viták tárgyát képezi, hogy Celan versszövegeihez csak-életrajzi vagy csak-textuális alapon szabad-e közelíteniük az értelmezőknek, s a kutatók mindig is hajlamosak voltak átesni a ló egyik oldalára, afelől azonban nem lehet kétségünk, hogy végül

is mind a két irányzatnak megvan, meglehet a létjogosultsága, még ha az arany középút talán üdvösebbnek is tűnne. Bacsó Béla könyve kétségtelesenül inkább a szövegcentrikus Celan-olvasási hagyományhoz kapcsolódik, ám ezen belül képes volt időtálló eredményeket felmutatni a nemzetközi szakirodalom beható ismeretére támaszkodva.

Bacsó Béla nem is annyira irodalomtörténészként, sokkal inkább filozófusként közelít Paul Celan lírájához, olvasási stratégiája pedig ebben a tekintetben szoros rokonságot mutat Hans-Georg Gadamer és Jacques Derrida nevezetes Celan-értelmezéseivel (számos helyen hivatkozik is mindkettejükre). Értelmezéseggyüttese ugyancsak abból indul ki, hogy Celan enigmatikus költeményei filozófiai mélységű igazságokat fogalmaznak meg, és nem csupán a második világháború borzalmaira és a Holokauszt traumájára reflektálnak, átértékelve a művészetet és a költészetet, hanem gondolkodás- és eszmetörténeti szinten is olvashatóak, az európai filozófiai történetének számos jelentős alakjára is implicit vagy explicit utalásokat téve.

A kötet első fejezete, a *Művészet komor ég alatt* című tanulmány arra reflektál röviden és tömören, miként változott meg gyökeresen a második világháború és a Holokauszt utáni Európában a költészetéről, s úgy általában a művészetéről való gondolkodás, s hogy Adorno igencsak sokat vitatott, provokatív állítása, mely szerint Auschwitz után immár lehetlenség verset írni, mennyire bizonyult igaznak, vagy éppenséggel tévesnek vagy csupán részben igaznak. Paul Celan háború utáni költészete, különösen az 1950-es évek végétől számított, kései költészete eminens példaként szolgált a művészet radikális átértékelésére és újraértelmezésére, s Bacsó Béla tanulmánya az általa létrehozott töredékes-enigmatikus-rétegzett, egyedülálló líranyelv működését többek között egy kései, a költő halála után publikált *Zeitgeist* kötetből idézett *Dein Uhrengesicht* kezdetű versének példáján keresztül mutatja be.

A könyv második része, a *Vers és kéz* antropológiai kérdezőhorizontba helyezkedve vizsgálja Celan költészetét. Többek között a *Sprachgitter* kötetben található *Blume – Virág* című vers

¹ Hivatkozott kiadás: Bacsó Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996.

értelmezésén keresztül fókuszál a kéz motívumára, rámutatva arra a tényre, hogy a vers, a műalkotás létrehozatala egyedi, kézműves gesztus, s miként arra Heidegger, Gadamer, Böschenstein vagy Lévinas is utalnak számos helyen, a kéz egyúttal az alkotás, a teremtés antropológiai szimbóluma is, mely egyrészt megkülönbözteti az embert az állattól, kiemeli a természetből, másrészt teremtő ereje révén Istenhez hasonlatossá teszi. A kéz persze egyszerre képes teremteni és rombolni, ez az antropológiai kettősség pedig a Holokauszt történelmi traumájának fényében ugyancsak Celan költészetének egyik alapvető szövegszervező elve.

A kötet harmadik fejezete nemes egyszerűséggel *A nyelv* címet viseli, és Paul Celan nyelvhez való viszonyát, a celani poézis nyelvfelfogását ecseteli tömören, mégis részletesen. Celan, a bukovinai születésű zsidó költő anyanyelve a német volt, multikulturális identitása mellett számos szállal elidegeníthetetlenül kötődött a német irodalomhoz és kultúrához, a Holokauszt borzalmai révén azonban szimbolikusan kiüzetett, kivetett anyanyelvéből, ám mégis, a zsidóság ellen (német anyanyelvű emberek által) elkövetett bűnök ellenére is gyakorlatilag végig ezen a nyelven írt, így egyszerre vált költészete számára a német nyelv a száműzetés és a menedék helyévé. A háború történelmi traumája a művészetben, a költészetben amúgy is nyelvi szkepszist szült, a nyelv kifejezőképességében való hit alapjaiban rendült meg, Celan pedig, számos második világháború után alkotó európai költővel együtt radikálisan volt kénytelen átértékelni az emberi nyelvhez, azon belül is saját anyanyelvéhez való viszonyát, melynek eredménye megismételhetetlenül egyedi és meglehetősen nehezen dekódolható költészete lett.

A negyedik tematikus egység ugyancsak meglehetősen lényegre törően *A szó* címet kapta, s miként Bacsó Béla fogalmaz, arra világít rá, hogy a mindenkori olvasó számára Celan költészetének behatóbb ismerete nélkül is kitűnhet, hogy e talányos költészet érthetőségének alapját a szóhoz való viszony képezi. Bacsó szövege tárgyalja Celan és Oszip Mandelstam líraesztétikai elképzeléseinek szoros rokonságát, valamint a Celan köl-

tészetében fellelhető kabbalisztikus utalásokat a szó teremtő erejére, rávilágítva, mennyire radikálisan új, pusztán a szó szemantikai egységén alapuló poétikát hozott létre a költő. A szó Celan költészetében újra és újra megjelenő motívumát az *Atemkristall* versciklus *Wortaufschüttung* és *Ich kenne dich* kezdetű, egymást követő költeményeinek példáján keresztül mutatja be, támaszkodva Gadamer nevezetes *Atemkristall*-kommentárjára, a *Wer bin ich und wer bist du?* című elemzésre is.

Az ötödik fejezet, a *Homályosság, obscuritas* a motivikai vizsgálatoktól kissé általánosabb szintre emelkedve Celan költészetének homályosságát, nehezen érthetőségét, hermetizmusát vizsgálja, kitérve arra is, miként jelennek meg a költő lírájában az ezt a bizarr, főként a kései pályaszakaszban már-már érthetetlen, de a hermeneutikai értelmezésnek és megértésnek bizonyos fókig ellenálló versszövegeket teremtő poétikát megindokoló metairodalmi utalások. A hermetikus versszöveg ugyanis, ha a külvilág dolgaira nem is, de önmagára, önnön textuális valóságára, a maga által teremtett szövegvilágra mindenképpen referál, ez az önreferencia pedig mindenképpen a celani versszövegek megértésének, vagy legalábbis a megértés lehetőségének egyik kulcspontja. Bacsó többek között olyan jeles Celan-értelmezőket hív segítségül a poétikai vizsgálódáshoz, mint Philippe Lacoue-Labarthe, Menninghaus, Derrida vagy éppenséggel Peter Szondi, Celan kortársa és barátja, s többek között a *Sprich auch du* kezdetű 1955-ös, a *Von Schwelle zu Schwelle* kötetből való verset elemezve mutatja be a mindenkori olvasónak a hermetikus poézis működésének módját és motivációit.

A kötet hatodik és hetedik fejezete mintegy függetlenül csatlakoznak az első, egymással szoros dialógust folytató, oda-visszautalásokkal ugyan ellátott, szerves egészet képező, de azért önálló tanulmányokként is jól olvasható tanulmányokhoz. A hatodik fejezet, *Az iszonyat nyelve és a költészet* című esszé Celan jól ismert, a Georg Büchner-díj átvételének alkalmából írott és felolvasott előadását, a *Meridiánt* kísérli meg költői önértelmezésként olvasni. Celan ugyan meglehetősen kevés prózai művet, esszét hagyott hátra, ám ezekből igen határozott és

jól körvonalazható líraesztétikai elképzelések olvashatók ki, e líraelméletnek pedig kétségkívül a *Meridián* a legkardinálisabb foglalatja. Bacsó feltárja a beszéd bonyolult intertextuális allúziórendszerét, hiszen a *Meridián* alapvetően a fiatalon elhunyt, ám úttörő romantikus német szerző, Georg Büchner mindössze négy fennmaradt művében implicit módon megfogalmazott művészetszemléletre épül, ám szem előtt tartja azt is, hogy jóval túlmutat a pusztán intertextuális utalásokon, megfogalmazva Celan saját, egyéni művészetelméletét és líraesztétikáját is, mely ugyan sok szempontból rokonítható Büchnerével, ám mégis más időben, más eszmetörténeti kontextusban született.

A hetedik, utolsó írás egy meglehetősen rövid, tömör esszé, melynek címe egyszerűen *Paul Celan egy verséről*. A rövid szöveg az *Atemkristall* ciklus tizedik, *Mit erdwärts gesungenen Masten* kezdetű versét teszi vizsgálódása tárgyává, Hans-Georg Gadamer nyomdokain járva sorról sorra, szóról szóra értelmezi a mindössze hat rövid sorból álló költeményt, feltárva a benne játékba hozott szavak grammatikai-szemantikai többértelműségét, s az alapvetően a Holokauszt feldolgozhatatlan traumája utáni eszmetörténeti összeomlásról, az ember elidegeníthetetlen, örök bűnösségéről, illetve az ezen és mindenben túli költői kiállásról, tanúságtételről (*Zeugnis*) tudósító verset elhelyezi az életmű tágabb kontextusában is, s részint a nemzetközi szakirodalomra támaszkodva kimutatja, hogy mindenben túli és mindennel szemben a *tanúskodás*, *tanúságtétel* a celani költészet egyik leglényegesebb eleme.

Bacsó Béla rövid Celan-könyve sokkal többet, lényegesebbet tartalmaz annál, mint amire rövid terjedelméből első olvasásra következtethetnénk. Kardinális tájékozódási pontokat jelöl ki Paul Celan költészetének olvasásához, olvashatóságához, a maga idejében pedig teljesen átértékelte az egyébként viszonylag már akkoriban is kiterjedt magyarországi Celan-recepciót. A kötetnek vitathatatlan érdeme, hogy – mintegy hasonló módon Paul Celan költészetéhez – a lehető legkevesebb szóval mond el tárgyaról a lehető legtöbbet. Helyenként esszéizáló regisztret enged meg magának, teret nyújtva az értelmező vállalt,

s minden bizonnyal az interpretációból kiiktathatatlan szubjektívizmusának, ám ugyanakkor szép számmal hivatkozik is a nemzetközi szakirodalomra, mind Paul Celan kritikai recepciója, mind pedig az európai (főként német és német-zsidó) filozófia, gondolkodástörténet kapcsán. Viszonylag kevés versszöveget idéz, ám ezeket oly módon válogatja meg, hogy rajtuk keresztül Paul Celan költői életművére, poézisára és poétikájára vonatkozóan többé-kevésbé egyetemes érvényű állításokat képes tenni. A motívumközpontú vizsgálódásoknál és a szorosan szövegközeli olvasatoknál látszólag redukálja tárgyát, ám ezen finoman árnyalt redukció valójában az egyszerű és megismételhetetlen lírai életmű egészét is láttatja velünk részletein keresztül a maga nagy összefüggéseiben. Biográfiai tények helyett elsősorban a szövegekre és azok lehetséges textuális-intertextuális összefüggésrendszereire helyezi a hangsúlyt, a szöveg primátusának hermeneutikai alaptételéből kiindulva, és megítélésem szerint helyes, egészséges arányban vegyíti egymással az irodalomtörténeti és a filozófiai-esztétikai kérdezőhorizontot. Celan ugyanis azon európai költők egyike, aki egy történelmi trauma árnyékában radikálisan újszerű líranyelvet létrehozva a lehető legtöbb mindent sűrített bele legtöbbször viszonylag kevés szóból álló, főként kései, már-már kibogozhatatlan utalásrendszerekkel átszőtt verseibe, líranyelvi teljesítménye által pedig olykor elmosódnak a határ irodalom és filozófia között. A *szó árnyéka* többek között azt is bebizonyítja a mindenkor olvasónak, hogy bár Celan versei valóban nehezen adják meg magukat az értelmezésnek, amennyiben kellő alázattal és elmélyültséggel fordulunk feléjük, mégiscsak megérthetünk belőlük valamit a szó hermeneutikai értelmében, hermetizmusuk pedig nem annyira megszünteti, mint inkább kitágítja az értelmezés lehetőségeit. Pusztán rajtunk, olvasókon múlik, meghalljuk-e Celan költészetének első olvasásra megfajthatatlannak ható szavait, s ha igen, képesek vagyunk-e metaforikus párbeszédet kezdeményezve a megfelelő kérdést intézni feléjük? Bacsó Béla kétségtelenül azon magyar Celan-értelmezők egyike, akiknek mindez, ha szükségszerűen töredékesen is, de mindenképpen sikerült.

2. A határok átlépése és átértékelése Bevezetések Kiss Noémi Celan-monográfiájáról

Kiss Noémi *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója* című², eredetileg doktori értekezésként megvédett monográfiája a magyarországi Celan-recepció egyik igen fontos, könyv formátumú mérföldköve, mely nem csupán a szerző líráját vizsgálja, de igen nagymértékben foglalkozik Celan magyarországi – elsősorban műfordítói, másodsorban kritikai – recepciójával, illetve fordíthatóságának és / vagy fordíthatatlanságának kérdéseivel és ellentmondásaival.

Az alapvetően összehasonlító irodalomtudományi kérdező-horizontba helyezkedve vizsgálódó monográfia először különböző nézőpontokból próbál közelíteni Paul Celanhoz, a szerzőhöz és a biográfiai személyhez, rávilágítva a szerző bukovinai születéséből fakadó meglehetősen összetett, multikulturális identitására, melyen belül a Holokauszt traumájából kifolyólag főként a német és a zsidó identitás között képződött feloldhatatlan ellentmondás. E komplex, multikulturális identitás, a több hagyományban való párhuzamos benne állás pedig szükségszerűen magával vonhatja azt is, hogy más célnyelvi kultúrákban a celani költészet befogadása, egyáltalán befogadhatósága ugyan csak meglehetősen ellentmondásos kérdés, ingoványos talaj.

Az *Exkursus* címet viselő fejezetben Kiss Noémi a celani költészet és annak más célnyelvi kultúrában való recepciója különböző fordításelméletek felől való olvashatóságáról értekezik, majd a következő tanulmány, *A befejezetlen fordítás* immár egészen konkrétan tér rá a fordíthatóság kérdésére a magyarul röviden *Csavargónóta* címmel ellátott, helyenként a nonszenszsköltészetbe hajló, épp ezért a szó tradicionális értelmében szinte *fordíthatatlan* Celan-vers kapcsán, Oravecz Imre és Marno János magyar átültetéseit, azok érvényességét vagy érvénytelenségét vizsgálva.

2 Hivatkozott kiadás: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

A *Celan „konkrétan”* című fejezet a *Huhediblu* című Celan-vers elemzésén keresztül igyekszik megragadni a szerző poétikájának bizonyos sajátosságait és ismételt a fordíthatóság / fordíthatatlanság kérdését és egyáltalában *miértjét*, egyenes utat nyitva a *Hermetizmus és ironia* című hosszabb tanulmánynak, mely e két retorikai alakzat definiálását és Celan költészetében való jelenlétük kimutatását és vizsgálatát tűzi ki célul, valamint megkísérli rokonítani a celani poézist hasonló történelmi traumát átélt és megverselő magyar szerzők, például kézenfekvő módon Radnóti vagy Pilinszky költészetével.

A kötet második nagyobb tematikus egysége *A befogadás nyelvi különbségei* címet viseli, s a továbbiakban ez tagozódik kisebb, önálló tanulmányokként is olvasható, eredetileg azokként is íródott fejezetekre. Kiss Noémi először részletesen, fokozatosan feltárja Paul Celan költészetének magyar fogadtatását a kronológia mentén haladva, mind irodalomkritikai, mind műfordítási téren, mind pedig a hatástörténet szintjén, azaz rávilágítva arra, hogy miként épültek be a celani poétika egyes elemei olyan jelentős magyar költők életművébe, mint például Nemes Nagy Ágnes vagy Pilinszky, s nem csak azon szerzőkről beszélhetünk, akik maguk is fordították Celant. A kötet ezek után tér rá arra a speciális irodalomtörténeti helyzetre, melyet Celan kétségtelenül elfoglalt az európai líra történetében – erről szól a monográfia címadó, *Határhelyzetek* című tanulmánya, mely egyébiránt igen konkrét fordításkritikai következtetéseket is levon a magyar fogadtatás / érthetőség töredékessége kapcsán Lator László, Marno János vagy Oravecz Imre, a Celant fordító legfontosabb kortárs magyar költő Celan-átültetéseit kapcsán. A kötet utolsó alfejezete ennél még sokkal konkrétabb példaként emeli ki és hasonlítja össze Celan *Tenebrae* című versének négy magyar fordítását, Lator László, Oravecz Imre, Marno János és Schein Gábor teljesen változó mértékben szövegű átültetéseit, állást foglalva amellet a fordításelméleti megállapítás mellett is, hogy a fordítás, és az irodalmi szövegek szépirodalmi igényű műfordítását is kétségtelenül ide kell sorolnunk, egy forrásnyelvi szövegnek szükségképpen diszkurzív értelmezését

kell, hogy adja. Éppen ezért nem létezik, nem létezhet olyan, hogy egy adott forrásnyelvi irodalmi szöveg minden kétséget kizáróan szabatos és hiteles célnyelvi fordítása, egy adott mű vagy életmű értelmezhetősége és integrálhatósága a célnyelv kultúrájába pedig nagymértékben az adott fordítón és fordításon múlik, adott esetben időről időre szükségessé téve az újrafordítást.

A könyv Paul Celan magyar műfordítói és irodalomkritikai recepciójának (2003-ban a teljességre törekvő) terjedelmes bibliográfiájával zárul, mely remekül mutatja a szerző és recepciójának magyar irodalomra és irodalomtudományi gondolkodásra gyakorolt vitathataltanul nagy hatását, s csak ezt követi az értekezés megírásához felhasznált művek bibliográfiája.

Kiss Noémi doktori értekezésésként megvédett könyve úgy vélem, a maga hibáival és korlátaival együtt is a magyarországi Celan-recepció kiemelkedően fontos állomása. Hibaként róható fel példának okáért, hogy a szerző talán nem találta el megfelelően az arányokat. Míg az értekezés alcíme azt sejteti, hogy *Paul Celan költészete és magyar recepciója* nagyjából egyenlő mértékben képezik a kötet vizsgálódásainak tárgyát, az a benyomásom, hogy Celan költészetéről, annak milyenségéről, költői teljesítménye poétikai-retorikai-stilisztikai sajátosságairól egyharmad, míg a magyarországi recepcióról, elsősorban a magyar irodalomra gyakorolt hatástörténetéről és a magyar fordítások keletkezésének történetéről és fordításkritikai megítéléséről, megítélhetőségéről körülbelül kétharmad arányban szól a munka. Korántsem szakmai, sokkal inkább pusztá szerkesztéstechnikai kérdés továbbá, hogy bár a kötet különböző fejezetei vállaltan különálló tanulmányokként olvashatók és akként is íródtak, monografikus igényű szakmunkává komponálva nem minden esetben illeszkednek egymáshoz szervesen. Sok helyen hiányoznak az előre- és visszautalások, összekötő részek, melyekkel egészen egyszerűen és gyorsan ki lehetett volna egészíteni az egyes fejezeteket, ily módon pedig sokkal inkább egy szerves egészzé összeálló monográfia, semmint egy félig-meddig töredékes tematikus tanulmánykötet benyomását kelthette volna a mű. Vitathataltan erénye ugyanakkor a kötetnek, hogy bár vizsgálódá-

sa tárgyául Paul Celan költészetét és magyar recepcióját jelöli meg, a fordításkritikai-fordításelméleti fejezetek, fejtegetések jóval túllépnek a celani költészet fordíthatóságának és magyar befogadásának, befogadhatóságának kérdésein, és sokkal általánosabb, nyilván nem csupán Celan lírájára érvényes teoretikus következtetésekre jutnak a kultúrák közötti átlépés lehetőségei, a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg viszonya, a fordítás és értelmezés, valamint a fordíthatóság és fordíthatatlanság kérdésköre kapcsán. A kötetben tematizált *határhelyzetek* kapcsán bizonyos pontokon Celan költészete kiindulási pontként, orvosi lóként szolgál az általánosabb érvényű teoretikus vizsgálódásokhoz, e vizsgálódások pedig felettébb produktívnak bizonyultak a hazai irodalom- és fordításelméleti diskurzus szempontjából is, túl egy bizonyos külföldi szerző magyar recepcióján.

Kiss Noémi könyve éppen ezért nem csupán pusztá *irodalomtörténeti* szempontok alapján fontos munka, hanem megjelenésének idején a hazai Celan-recepció egyik jelentős állomásaként funkcionálva, ám az egyetlen szerző életműve és recepciója vizsgálatának keretein túllépve a 2000-es évek magyar irodalom- és fordításelméleti szakirodalmát is igen produktív kérdésfelvetésekkel gyarapította.

3. Tanulmányozaik *A sérült élet* poétikájáról Megjegyzések Bartók Imre Paul Celan-tanulmánykötetéről

Bartók Imre kötete³ fontos állomás a magyarországi Celan-recepció történetében, hiszen a az egyik legfontosabb könyvnyi terjedelmű, magyar nyelven publikált elemző munka, mely Paul Celan költői életművével foglalkozik. Ez volt legalábbis az aktuális helyzet a könyv megjelenésének évében, 2009-ben.

A könyv tíz, különböző aspektusokból kiinduló tanulmány monográfiászerű tanulmánykötetté összeálló gyűjteménye,

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

mely az irodalomtudományi megközelítés mellett a filozófia és az esztétika felől is igyekszik megvizsgálni Celan költészetét, így a kötet maga nem csupán irodalomtudományi munkának, de inkább interdiszciplináris vállalkozásnak tekinthető.

A könyv első tanulmánya a negatív teológia, Isten hiánya és / vagy megnevezhetetlensége szempontjából vizsgálja Celan néhány versét. Ezután nyelv és fény viszonyát vizsgálja a szöveg a celani poétikán belül, majd a következő fejezetben áttér a passzivitás, az emberi sors túrésének és elszenvetésének motívumára. A könyv negyedik, *Idő és dátum* címet viselő tanulmánya Celan verseinek keltezettségével, lehetséges térbeli és időbeli referenciapontjaival foglalkozik, hasonlóan Derrida *Schibboleth* című paradigmikus Celan-értelmezéséhez. Az ötödik fejezet az egyedül állás, azaz a tanúsítás motívumával foglalkozik, rámutatva, hogy Paul Celan bizonyos versei önálló valóságokat alkotnak, és mintegy a művészet végső menedékeként, önmagukban állnak. A kötet hatodik tanulmánya, mely szerint *jel vagyunk*, az emberi élet jel- és jelenlétszerűségével foglalkozik Celan líráján belül, keresve azokat a motívumokat, melyek szerint az emberi létezés nem öncélú és jelentés nélküli, hanem valamiféle cél, jelentés keresendő mögötte. A hetedik, *Közelség* című fejezet Isten és ember kapcsolatával, Isten lehetséges közelségével és embertől való távolságával foglalkozik, ismételten bevonva Celan költészetének elemzésébe a teológiai nézőpontot. A nyolcadik, *Szótájak* címet viselő fejezet a szó motívumát vizsgálja, eljutva a következtetésig, hogy Celan költészetének, főleg kései verseinek alapegysége a szó, mely azonban már nem a külső valóságra, hanem inkább önmagára referál. A kilencedik fejezet az alvilágba való alászállás motívumát kutatja, illetve Celan egyes, Orpheusz mítoszát megidéző verseit elemzi. A tizedik, a kötetet lezáró tanulmány a *Tanulj* címet viseli, s a Celan költészetében végig ott rejtőző trauma és pesszimizmus ellenére bizonyos versekből optimizmust vél kiolvasni.

Összességében úgy vélem, a tanulmánykötet fő erénye, hogy a lehető legtöbb nézőpontból igyekszik elemezni Celan költészetét. Habár nyilván nem törekedhet a teljességre, az életmű

legfontosabb verseit, versrészleteit megkísérli elemezni és valamilyen tágabb poétikai kontextusban elhelyezni. A 2009-es év előtt megjelent Celan-monográfiák valamilyen specifikus szempontból közelítették meg a költő líráját, Bartók Imre azonban az egyes önálló fejezetekben a több nézőpontot összehangoló és egymás mellett létezni hagyó megközelítésre törekedett. További fontos erénye a kötetnek, mint az a bevezetőben már említésre került, hogy nem csupán a vizsgálódási pontokat illetően nem kötelezte el magát egyértelműen, de még a különböző bölcsészettudományok szempontjából is interdiszciplináris: egyszerre kíséri meg filozófiai, esztétikai és irodalomtudományi kérdéshorizontból elemezni az életművet, ami mindenképpen gazdagítja és produktívabbá teszi az egyes értelmezéseket.

A magyarországi Celan-recepció igen fontos, az életmű olvasásának lehetőségeit tág és egyéni szempontokkal gyarapító állomásaként *A sérült élet poétikája* példaként szolgálhat a jövő magyar nyelven publikáló értelmezői számára is, a számos nézőpont ötvözésével lefektetve a kétezres, illetve immár a kétezer-tízes évek magyarországi Celan-recepciójának bizonyos módszertani alapjait.

Paul Celan életrajza

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó család egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Csernovitzban, mely előbb az éppem akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Romániához, végül a Szovjetunióhoz tartozott. Már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke gyakoroltak rá nagy hatást. Hatéves korában német nyelvű általános iskolába írátták szülei, majd a Safah Ivriah héber nyelvű iskolában tanult. 1933-ban csatlakozott egy antifasiszta ifjúsági mozgalomhoz.

1938-ban kezdte felsőfokú tanulmányait, Párizsban orvostudományt, a Csernowitzi Egyetemen neolatin filológiát tanult, nyelvtelhetsége igen korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tifuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek egy koncentrációs táborban. A második világháború során Celan maga is megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie a Holokausztot.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, Csernovitz pedig a Szovjetunióhoz került, a fiatal Paul Antchel 1944-ben Bukarestbe menekült, ahol folytatta a németnyelvű lírai költők életművének, például Geog Trakl és Rainer Maria Rilke verseinek tanulmányozását. Mivel szüleit a németek által előidézett háború és népirtás során veszítette el, anyanyelve pedig a német volt, a német és a zsidó identitás ellentmondása élete végéig kísértette, habár ahogyan sok közép-európai zsidó értelmiségi, Németországot elsősorban az írók és gondolkodók nemzetének tartotta a nácizmus borzalmai ellenére.

Nevét először Paul Aurel-re, majd romános helyesítással Ancel-re, végül ennek anagrammájaként Celanra változtatta, ezen a néven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként dolgozott egy könyvkiadónál, 1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett.

1952-ben Celan feleségül vette Gisèle Lestrangé grafikusművészt, aki nem volt zsidó, éppen ellenkezőleg, francia arisztokrata családból származott, szülei pedig kifejezetten elleneztek az emigráns költővel való házasságát. 1951-ben ismerkedtek meg Párizsban, Celan pedig a következő 19 évben több, mint 700 levelet írt feleségéhez. Levelezésük Paul Celan fia, Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is napvilágot látott. Celan levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is, akivel közös költői levelezésük 1997-ben került kiadásra. Felesége arról is tudott, hogy Celannak viszonya volt a költőnővel, ám ezt idővel elfogadta.

Celan költői hírnevét először Nyugat-Németországban alapozta meg, első versei már az 1940-es évek végén megjelentek különböző folyóiratokban, de a sikert második, *Mohn und Gedächtnis – Mák és emlékezet* című kötete hozta meg neki, mely tartalmazza a szerző talán legismertebb versét, a *Halálfügát*, amely Celant a Holokauszt egyik legfontosabb költőjévé tette.

A költő számos barátja, például René Char és Nelly Sachs érezték a restriktiókat, amelyek zsidó identitásukból kifolyólag érintették őket, illetve azt a történelmi nyomást, melyet a Holokauszt maga jelképezett. Amikor Celan megkapta a Bréma város díját a német irodalomért, a következőképpen nyilatkozott:

„Csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenésem is. Ám meg kellett tapasztalnia saját képtelenségét a válaszára a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötétségén keresztül. De mindennek ellenére túlélte.”¹

1963-ban megjelent, *Die Niemandrose – A senki rózsája* című kötete jelezte a szerző visszatérését az emberi szenvedés jelentésnél-

1 Celan Brémai beszédét magyarul lásd: Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

küli mivoltának témájához. Mikor Claire Goll, az elhunyt költő, Yvan Goll özvegye egyes versei alapján plágiummal vádolta Celant, a költő idegösszeroppanást kapott. Bár Celan maga valóban lefordította Yvan Goll néhány versét franciáról németre, saját verseiben azonban nyoma sem volt plágiumnak, ennek ellenére még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak. Ezen kívül olyan szerzőket fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. 1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt aktív tagja volt, és a háború után pár évig még tiltólistán szerepelt. Többszöri találkozás után Heidegger így nyilatkozott róla: „Celan beteg. Reménytelenül.”, és erősen vitatható náci múltjáért nyíltan sosem kért bocsánatot. A két szerző ennek ellenére végig kölcsönös megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celanra nagy hatást gyakoroltak Heidegger filozófiai munkái, s egyik találkozásuk írta meg *Todnauberg* című versét.

1969-ben Celan Izraelbe is ellátogatott. Személyes viszonya a judaizmust illetően végig komplikált volt, de verseiben kétségtelenül sok zsidó identitásra utaló motívum húzódik meg, sőt, 1965-ben, mikor súlyos depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt pár rövidebb verset. A Holokausztot sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. 1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „*Indulj, Paul!*”. Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-ban, tizenhat évvel a halála után került kiadásra.

Halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott vele Európa és Amerika szerte, verseit számtalan nyelvre lefordították, az eddig publikált róla szóló, többek között angolul, németül, franciául (de akár spanyolul, olaszul, magyarul, oroszul, stb.) megjelent monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok száma több ezerre tehető, s máig a XX. század egyik legjelentősebb költőjeként tartják számon.

Paul Celan nemzetközi recepciójának válogatott bibliográfiája

Jelentősebb tanulmánykötetek:

Argumentum e silentio, szerk. Amy D. COLIN, Berlin, de Gruyter Verlag, 1986.

Centre-jour. Etudes sur Paul Celan, szerk. Martin BRODA, Párizs, Cerf, 1986.

Datum und Zitat bei Paul Celan, szerk. Chaim SHOHAM, Bernd WITTE, Bern, Lang Verlag, 1987.

Paul Celan, Atemwende. Materialien, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUSS, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, 1991.

Paul Celan. Materialien. Hrsg. Winfried MENNINGHAUS, Werner HAMACHER, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996.

Psalm und Hawdalalah. Zum Werk Paul Celans, szerk. Joseph P. STRELKA, Bern, Lang Verlag, 1987.

Über Paul Celan, szerk. Dietlind MEINECKE, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973.

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

Monográfiák:

Ulrich BAER, *Remnants of Song. Trauma and Experience of Modernity in Baudelaire and Celan*, Stanford University Press, 2000.

Gerhart BAUMANN, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.

Henriette BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Darmstadt, Agora Verlag, 1976.

- Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- Maurice BLANCHOT, *Le dernier á parler*, Montpellier, Fata morgana, 1986.
- Jean BOLLACK, *Pierre de coeur. Un poème inédit de Paul Celan, "Le Périgord"*, Perigeux, Fanlac, 1991.
- Martine BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Párizs, Cerf, 1986.
- Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1976.
- Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.
- Amy D. COLIN, *Paul Celan: Holograms of Darkness*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.
- John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.
- Jerry GLENN, *Paul Celan*, New York, Twayne, 1973.
- Edmond JABÉS, *La mémoire des mots. Comment je lis Paul Celan*, Párizs, Fourbis, 1991.
- Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Aesthetik Paul Celans*, Frankfurt am Main, Syndikat Verlag, 1976.
- Dorothee KOHLER-LUGINBÜHL, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Bern, Lang Verlag, 1986.
- Heinz-Michael KRÄMER, *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik Paul Celans*, München, Grünewald Verlag, 1979.
- Irene Elizabeth KUMMER, *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1987.
- Roger LAPORTE, *Lectures de Paul Celan*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse, 1986.
- James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Peter MAYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Diss., Heidelberg, 1969.
- Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widderrufflichkeit des Gedichts*, Bad Homburg, Gehlen Verlag, 1970.
- Winfried MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.
- Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1990.
- Leonard OLSCHNER, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1985.
- Otto PÖGGELER, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg, Alber Verlag, 1986.
- Margit SCHÄRER, *Negationen im Werke Paul Celans*, Zürich, Juris Verlag, 1975.
- Georg-Michael SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1977.
- Petre SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Bukarest, Kriterion, 1987.
- Thomas SPARR, *Celans Poetik der hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Winter Verlag, 1989.
- Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.
- Laura TERRENI, *La prosa di Paul Celan*, Nápoly, Libreria Sape-re, 1985.
- Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Klaus VOSWINCKEL, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Heidelberg, Stiehm Verlag, 1974.

Klaus WISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan*, Bern, Francke Verlag, 1969.

Barbara WIEDEMANN-WOLF, *Antchel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1985.

Ralf ZSCHACHLITZ, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*. Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1990.

Fontosabb tanulmányok, esszék, könyvfejezetek:

Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, 475-477.

Beda ALLEMANN, *Paul Celans Sprachgebrauch*, in *Argumentum e silentio*, 3-15.

Dietger BANSBERG, *Paul Celans Sprachgitter. Eine Interpretation*, Seminar 12, no. 1, 1976, 2-37.

Gerhart BAUMANN, „...durchgründet vom Nichts...“, *Etudes germaniques*, 277-290.

Giuseppe BEVILACQUA, *Zu Paul Celans Gedichtzyklus Atemkristall*, in Bernhard BÖSCHENSTEIN und Giuseppe BEVILACQUA, *Paul Celan. Zwei Reden*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1990.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan*, in *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Erste Notizen zu Paul Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von Zeitgehöft*, Text + Kritik, 151-154.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Hölderlin und Celan*, in Paul CELAN, *Materialien*, 191-200.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Celan und Mandelstam. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis*, in *Celan-Jahrbuch 2*, 1988, 155-168.

Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans*, in *Etudes germaniques*, 251-265.

Jean BOLLACK, *Paul Celan sur sa language*, in *Argumentum e silentio*, 113-153.

Peter BUCHKA, *Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*, München, Hanser Verlag, 1974, 45-58.

Gerhard BUHR, *Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede 'Der Meridian'*, in *Celan-Jahrbuch 2*, 1988, 169-208.

Paul COATES, *Flower of Nothingness. The Spätwerk of Paul Celan*, in *Words after Speech: A Comparative Study of Romanticism and Symbolism*, London, Macmillan, 1986, 145-182.

John FELSTINER, *Paul Celan in Translation: Du sei wie du*, Studies in Twentieth Century Literature, 91-100.

Günter FIGAL, *Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 301-310.

Eleonore FREY, *La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. Zu Paul Celans Poetik*, in *Psalm und Hawdalah*, 22-36.

Hans-Georg GADAMER, *Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan*, in *Poetica*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1977, 119-134.

Hans-Georg GADAMER, *Celans Schlussgedicht*, in *Argumentum e silentio*, 58-71.

Hans-Georg GADAMER, *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, in *Paul Celan, Atemwende*, 58-71.

Jerry GLENN, *Celan's Transformation of Benn's Südwort: An Interpretation of the Poem "Sprachgitter"*, German Life and Letters 21, no. 1, 1967, 11-17.

Michael HAMBURGER, *Paul Celan: Notes Towards a Translation*, PN Review 6, no. 6, 1980, 58-59.

Ulrich KONIETZNY, *"All deine Siegel erbrochen?" Chiffren oder Baumläufer im Spätwerk Paul Celans*, in *Celan-Jahrbuch 2*, 1988, 107-120.

Jürgen LEHMANN, *Atem und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelstam und Celan*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 187-200.

Emmanuel LÉVINAS, *De l'être à l'autre*, in *Noms propres*, Párizs, Fata morgana, 1976, 59-66.

- Otto LORENZ, *Passio. Celans zeitgeschichtliches Eingedenken: Einführung*, in *Schweigen in der Dichtung Hölderlins, Rilkes und Celans. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 171-243,
- James K. LYON, *Ganz und gar nicht hermetisch. Überlegungen zum 'richtigen' Lesen von Paul Celans Lyrik*, in *Psalm und Hawdalalah*, 171-191.
- Klaus MANGER, *Die Königsäsur. Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht*, in *Hölderlin-Jahrbuch* 23, 1982-83, 156-165.
- Hans MAYER, *Sprechen und Verstummen der Dichter*, in *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, 11-34.
- Winfried MENNINGHAUS, *Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Clean un in der Celan-Philologie*, in Paul CELAN, *Materialen*, 170-190.
- Stéphane MOSES, *Quand le langage fa fait voix. Paul Celan: Entreiten dans la montagne*, in *Contre-jour*, 117-31.
- Saul MYERS, *The Way through Human-Shaped Snow: Paul Celan's Job*, in *Twentieth Century Literature*, no. 11, 1987, 213-228.
- Gerhard NEUMANN, *Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, in *Poetica* 3, no. 1-2, 1970, 188-225.
- Otto PÖGGELER, *"-Ach, die Kunst!". Die Frage nach dem Ort und Dichtung*, in *Über Paul Celan*, 77-94.
- Otto PÖGGELER, *Kontroverses zur Aesthetik Paul Cleans (1920-1970)*, in *Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft* 25, 1980, 202-243.
- Otto PÖGGELER, *Poeta theologus? Paul Celans Jerusalem-Gedichte*, in *Literatur und Religion*, Freiburg, Herder Verlag, 1984, 251-264.
- Otto PÖGGELER, *Schwarzmut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans*, in *Die Frage nach der Kunst*, Freiburg, Alber Verlag, 1984, 281-375.
- Otto PÖGGELER, *Symbol und Allegorie. Goethes 'Diwan' und Celans 'Atemwende'*, in *Paul Celan, Atemwende*, 345-360.
- Klaus REICHERT, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in Paul CELAN, *Materialen*, 156-169.
- Roland REUSS, *Schritte. Zu Paul Celans Gedicht 'DU DARFTS MICH GETROST / mit Schnee bewirten'*, in *Paul Celan, Atemwende*, 13-34.
- James ROLLESTON, *Consuming History: An Analysis of Celan's "Die Silbe Schmerz"*, in *Psalm und Hawdalalah*, 37-48.
- Georg-Michael SCHULZ, *Individuation und Austauschbarkeit. Zu Paul Celans 'Gespräch im Gebirg'*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53, no. 3, 1979, 463-477.
- Joachim SCHULZE, *Celan and the "Stumbling Block" of Mysticism*, in *Studies in Twentieth Century Literature* 8, no. 1, 1983, 69-89.
- Petre SOLOMON, *Dichtung als Schicksal*, in Paul CELAN, *Atemwende*, 219-224.
- Thomas SPARR, *Zeichenreflexion in Celans Lyrik*, in *Datum und Zitat*, 67-80.
- Thomas SPARR, *Celan und Kafka*, in *Celan Jahrbuch* 2, 1988, 139-154.
- Mario SPECCHIO, *La parola e il silenzio nella lirica di Paul Celan*, in *Studi Germanici* 17-18, Róma, 1979-1980, 339-376.
- Hans-Michael SPEIER, *Celans Schlussgedicht*, in *Manna* 326, Berlin, 1985, 32-124.
- Heinz STANESCU, *An-cel-an. Ein Dichter und sein Name*, in *Die Presse* 15-16, Bécs, 1975. november, 18.
- Jacob STEINER, *Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans*, in *Psalm und Hawdalalah*, 126-142.
- Anthony STEPHENS, *The Concept of "Nebenwelt" in Paul Celan's Poetry*, in *Seminar* 9, no. 3, 1973, 229-252.
- Corbert STEWART, *Paul Celan's Mode of Silence: Some Observations on "Sprachgitter"*, in *Modern Language Review* 67, no. 1, 1972, 127-142.

Peter SZONDI, *Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan*, in *Critique* 27, no. 288, 1971, 387-420.

Horst TURK, *Aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde. Zur Sprachmystik Celans*, in *Text + Kritik*, 89-92.

Horst TURK, *Politische Theologie? Zur 'Intention auf die Sprache' bei Benjamin und Celan*, in *Juden in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986, 330-349.

Köszönetnyilvánítás

A jelen, Paul Celan munkásságát és recepcióját a lehető legtöbb szempontból elemezni megkísérlő tanulmánykötet megírásához, melynek tanulmányai közül hét terjedelmesebb írás a doktori értekezésem fejezeteit is képezte, nyújtott útmutatásaiért, mindig lelkiismeretes tanári tevékenységéért és segítségnyújtásáért mindenekelőtt köszönettel tartozom nagyra becsült PhD-témavezetőmnek, Bacsó Béla professzornak.

Köszönet illeti továbbá irodalmári mesteremet, a megbol- dogult Géher István professzort, aki valamikor régen, még szinte gyermekként indított el a pályán, és akitől alapvető dolgokat tanulhattam meg az irodalmi szövegek természetéről – nem csupán a műelemzés terén.

Köszönök továbbá mindent kedves barátomnak és nagyra becsült kollégámnak, Dr. Szepes Erikának, valamint egykori MA-szakdolgozati és OTDK-témavezetőmnek, Dr. Kulcsár-Szabó Zoltánnak, akik, bár hivatalosan sosem voltak aspiránsvezetőim a doktori képzés keretei között, munkám során végig ott álltak mögöttem, s tanácsaikra, építő kritikájukra, szakmai segítségükre minden körülmények között számíthattam.

Budapest, 2015. április

Kántás Balázs

A könyv többek között a szerzőtől az alábbi, korábban megjelent tanulmánykötetek szöveganyagát foglalja magában, kisebb-nagyobb módosításokkal és pontosításokkal:

- KÁNTÁS Balázs, *A magába zárt vers. Paul Celan költészete körül*, Budapest, Napkút Kiadó, 2010. 118 p.
- KÁNTÁS Balázs, *A lélegzetkristály feltörése. Olvasói kommentár Paul Celan Atemkristall című versciklusához*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2010. 80 p.
- KÁNTÁS Balázs, *Túl a médiumokon. Paul Celan költészetének mediális aspektusai*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2012. 112 p.
- KÁNTÁS Balázs, *Nyelv/Rács/Törés. Közelítések Paul Celan költészetéhez*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége – Ráció Kiadó, FISZ Minerva könyvek 4., 2013. 280 p.

Tartalom

Paul Celan <i>Meridián</i> című beszéde mint művészetelméleti manifesztum	5
A közvetlenség illúziója Paul Celan költészetének mediális aspektusai	26
A dialogicitás esztétikája Kísérlet Paul Celan <i>Atemkristall</i> című versciklusának szövegközeli értelmezésére	62
Szépség és borzalom közötti térben Tanulmányvázlat Paul Celan lírájának vezérmotívumairól	117
Komor ég alatt a szép Paul Celan kései költészetének redukált esztétikája	137
Elbeszélő és elhallgató poézis A narrativitás és annak hiánya Paul Celan korai és kései költészetében	158
Jelentésvadászat Paul Celan néhány szokatlan szösszetételének vizsgálata	173
A Holokauszt tapasztalata és a zsidó identitás ellentmondásai Paul Celan költészetében	216
Megváltatlanul is megváltva Megjegyzések Paul Celan istenképéről	251
Az örület esztétikája Paul Celan kései versei és a delírium, illetve a neutrum tere	282
Paul Celan költészete Magyar recepciójának áttekintése, valamint lehetséges hatása a kortárs magyar közép- és újkor lírájára	301

Nyelvbe zárt jelentés

- A vers fordíthatóságának vizsgálata
Paul Celan *Fadensonnen* kezdetű költeményének
különböző fordításainak tükrében 325

A kulturális transzfer, illetve annak hiánya Marno János Paul Celan-fordításaiban az *Atemkristall – Lélegzetkristály* című versciklus magyar adaptációjának tükrében

- (Fordításkritikai műhelytanulmány) 346

Túl a nyelven?

- Esszé kísérellet Paul Celan három megzenésített
versének elemzésére. 367

A magyar recepció mérföldkövei

- Kritikafüzér a Paul Celan költészetéről magyar
nyelvterületen megjelent legfontosabb szakkönyvekről. . 382

Paul Celan életrajza 394

Paul Celan nemzetközi recepciójának válogatott bibliográfiája. 397

Köszönetnyilvánítás. 405

A Cédrus Művészeti Alapítvány
megbízásából kiadja
a Napkút Kiadó Kft.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.

Telefon: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.hu
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó
Szondi György

Tördelőszerkesztő
Szondi Bence

Nyomdai kivitelezés
Empire Media Kft.

ISBN 978 963 263 470 8