

**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 mindenképpen 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 ismételten nem merülhet ki az egyszerű biográfiai és filológiai tények ismeretében, azonban talán érdemes röviden azt megvizsgálni, milyen mentális állapotban is lehetett a szerző az adott szövegek megírásának idején, az után a bizonyos életre szóló trauma után, mely köztudottan, közvetlenül vagy közvetve Celan tragikus öngyilkosságához is vezetett.

A költő első pszichiátriai gyógykezelésére már 1962-ben sor került, mikor Yvan Goll özvegye, Claire Goll plágiummal vádolta meg Celant – miként az később kiderült, teljesen alaptalanul, mindössze annyiról volt

szó, hogy Celan Yvan Goll néhány versét megkísérelte németre fordítani.<sup>1</sup> 1965-ben, az egyik későbbiekben elemzendő vers megírása idején Celan szerencsétlen módon, zavart mentális állapotban felesége és fia ellen emberölési kísérletet követett el, ezt pedig újabb pszichiátriai kezelés követte.

1966-ban újabb kezelésre került sor, végül pedig egy 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 Heideggerrel<sup>2</sup>, s újból taníthatott az École Normale Supérieure-ön. A Heideggerrel való nevezetes találkozás előtt Celan mentális állapota állítólag javuló tendenciát mutatott, s ekkor nem jelentett veszélyt sem magára, sem a környezetére. Celan orvosi kartonjai a mai napig titkosak maradtak, arról azonban a visszaemlékezések egységesen számolnak be, hogy élete utolsó éveiben számos mentális betegségtől szenvedett, s utólag a Heideggerrel való találkozást is meglehetősen negatívan értékelte. Hogy mindez mennyiben járult hozzá a szerző végső kétségbeesésében elkövetett öngyilkosságához, az máig vita tárgyát képezi, ugyanakkor tény, hogy Celan utolsó éveit súlyos pszichiátriai betegségek árnyékában élte le, ez pedig mindenképpen 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 illethetünk a legtalálóbban. A különösen bizarr, szinte értelmezhetetlen képekből összeálló versszövegek megválasztása természetesen csupán szubjektív módon történhet, s jelen keretek igencsak

---

<sup>1</sup> Vö. többek között: *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

<sup>2</sup> James K. LYON, i. m. 160-161.

szűkösek, igyekeztem azonban néhány olyan, a költő életének utolsó öt évében íródott verset kiválasztani, melyek talán igazolni látszanak az *őrület esztétikájának* bizonyos kései versszövegekben történő megjelenését.

Azt természetesen nem tudhatjuk, s talán nem is az értelmező feladata megállapítani, pontosan milyen pszichés zavarokkal is küzdött Celan, az életrajzi személy kései alkotói korszakában, tény azonban, hogy bizonyos kései verseinek mintha esztétikai szervezőelve lenne az őrület, a delírium, a teljesen irracionális, látomásszerű költői képek. Miként arra többek között Lőrincz Csongor<sup>3</sup> is felhívja a figyelmet, Celan kései verseiben számos helyen előfordulnak a pszichoanalízis szókincséből származó szakszavak. Többek között a *Lichtzwang – Fénykényszer* című kései kötet címe is játék Freud *Wiederholungszwang – ismétléskényszer* szakkifejezésével, ezen utalások a pszichoanalízis világára pedig egyúttal a költő / költői beszélő traumából fakadó zavartságára, delírumszerű megnyilvánulásaira, az őrületre, mint esztétikum-szervező 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 őrület és az értelem, a halált hozó és az életet adó nyelvi megnyilvánulások sok esetben egymásba torkolló, egymásba játszó útjain váljon értelmezhetővé.<sup>4</sup> Ebből kifolyólag talán egyáltalán nem tűnik oly légből kapottnak az elképzelés, mely szerint Celan egyes kései

---

<sup>3</sup> LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben*. József Attila, Benn, Celan, in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244-259, 259.

<sup>4</sup> SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41-57, 51.

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 vonatkozhatatlansága, a szétforgácsolódni látszó nyelvi-szemantikai egységek. A szintagmák, kifejezések és mondatok első olvasásra nem biztos, hogy egyáltalán kapcsolódnak még egymáshoz, csupán sokszoros asszociációs hálók révén, többszöri olvasásra kikutatható, s csupán feltételezhető, de teljes bizonyossággal fel nem tárható összefüggések által. Olyan ez, mintha az immár az örület határáról megszólaló költői beszélő valamit mindenáron újra és újra el akarna mondani, mintha mindenáron egy felé intézett kérdésre akarna válaszolni – a megválaszolhatatlanság túlereje azonban e szövegekben látszólag mindig felülkerekedik. Celan beszélője arra keresi az összefüggő szintagmákat és mondatokat, amit már nem lehet összefüggő mondatokkal, de talán még egyes hívószavak által sem leírni. Csupán a széttöredező, groteszk képeket tömörítő, asszociatív vers-vázak maradnak az olvasó számára, aki azonban, ha figyelmesen kísérli meg értelmezni e szövegeket újra és újra, talán képes meghallani a mögülük valamit még mindig üzenő költői beszélőt, s ha nem is explicit módon fogalmazódik meg számára a borzalom, mindenképpen megsejti, megérzi a sorok mögött rejlő tartalmat. A beszédfoszlányok, a szinte teljes elhallgatásból való 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 kategóriája<sup>5</sup>, ám valami más, a lidércnyomásszerű, irracionális delírium-képzetek, az örület háttérben lappangó hangja talán tovább erősítik e hermetikusnak is nevezhető költemények szokatlan, ugyanakkor kétségkívül erős esztétikumát.

\*\*\*

STÜCKGUT gebacken,  
groschengross, aus  
überständigen Licht;

MEGSÜTÖTT szállítmány,  
garasnagyságú,  
maradék / feleslegessé vált fényből;

Verzweiflung hinzugeschipt,  
Streugut;

hozzálapátolt kétségbeesés,  
sós homok / salak;

ins Gleis gehoben die volle  
Schattenrad-Lore.

beemelkedik a vágányra a teli  
árnyékkerék-tehervagon.<sup>6</sup>

E kései versben, mely a *Schneepart* című kötetben látott napvilágot, egy igencsak abszurd, derealizált látomással szembesülhetünk – afféle kései tudósítás ez a Holokauszt traumájáról, immár az örület árnyékában? Erősen annak hat. Amennyiben esztétikai horizontból kívánjuk a rövid versszöveget megközelíteni, úgy talán legtalálóbban a groteszk minőséggel jellemezhető.

Az (emberi) szállítmányt, pontosabban darabra adott árut paradox módon megsütötték, a szállítmány maga – amennyiben hihetünk a fragmentált szintaxisnak – garas-, pénzérménagyságú, s maradék, feleslegessé vált fényből áll össze. Ehhez járul a megsütött szállítmányhoz

---

<sup>5</sup> Vö. ugyancsak SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*.

<sup>6</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

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.

Igen, lehet fokozni – hiszen beemelkedik a vágányra a telitömött tehervagon, immár árnyékként, pontosabban árnyék-kerekkel (*Schattenrad-Lore*). Ugyan a *Lore* főnév a németben éppen úgy jelenthet teherautót, illetve bányászcsillét, de akár pótkocsit is, mint teherszállításra használt vasúti kocsit, csak úgy, miként a Celan költészetében gyakrabban előforduló *Wagen* szó is jelenthet akár szekeret, akár személygépkocsit<sup>7</sup>, itt talán valamennyire egyértelműnek vehető a szó aktuális jelentése, hiszen e bizonyos kocsit egy vágányra, tehát minden bizonnyal egy vasúti pályaudvarra gördül be. Teszi mindezt fantomként, árnyékként, talán immár a gyászos történelmi események után valamikor, fedélzetén az ok nélkül meggyilkolt emberek kísérteteivel.

E kísértet-tehervagon nyilván nem más, mint borzalmas vízió, a trauma szülte delírium, melyet maga Celan immár talán az örület határán, félig-meddig elborult elmével, pszichés betegségektől kínozva írt meg (a vers keletkezése 1968-as, tehát nem sokkal a költő öngyilkossága előtt keletkezett), a traumát még évtizedekkel később sem tudván feldolgozni.

A meggyilkolt emberek kísértetei – az örület szülte vízióként – talán bosszúra, elégtételre szomjaznak. Talán megengedhető még az az értelmezés is, hogy a meggyilkolt emberek lelkei nem csupán gyilkosaikon akarnak elégtételt venni, hanem magán a beszélőn is – rajta, aki velük

---

<sup>7</sup> Vö. a sokat idézett és elemzett, a jelen dolgozatban is több helyen is értelmezett *Im Schlangenwagen* kezdetű Celan-verssel.

szemben *életben maradt*. E feltételezhető bosszúszomj, illetve önkárhoztatás összefügghet a Celan-versek szépség és borzalom határán történő elhelyezkedésével. A jelen szövegben nyilvánvalóan a borzalom, a delirisztikus látomás dominál. A szépség itt valamiféle egészen új értelmet nyer, bizonyos szélsőségesen bizarr képsorokból összeálló kései költeményekben létrehozva valami olyasmit, amit *az örület esztétikájának* nevezhetnénk.

\*\*\*

**DER ÜBERKÜBELTE ZURUF:** dein  
Gefährte, nennbar,  
neben dem abgestossenen  
Buchrand:

komm mit dem Leseschimmer,  
es ist  
die Barrikade.

**A TÚLCSORDULÓ** kiáltás / hívás:  
társad, megnevezhetón,  
a kitaszított / odébblokott  
könyvborítónál:

jöjj az olvasáscsillámmal,  
ez itt  
a barikád.<sup>8</sup>

Az 1968-as keltezésű vers ugyancsak groteszk, mondhatni delíriumszerű képeket közvetít a befogadó felé.

Egy kétségbeesett, hangsúlyozottan valakihez szóló, valakit megszólító kiáltás *túlcsondul (überkübelt)*, egy megnevezhető társ (*Gefährte, nennbar*) pedig a *kitaszított / odébblokott könyvborítónál (neben dem abgestonssenen 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

---

<sup>8</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

szinte egész Európán végigsöprő diáklázadásokra is, többek között a berlini diákfelkelésre, melynek halálos áldozatai is voltak.<sup>9</sup>

E referenciális olvasaton túl azonban a vers mindenképpen tükrözi a költői beszélő felfokozott, borzalommal telített mentális állapotát. Celan itt lírájában kissé szokatlan módon mintha forradalmárként szólalna meg, a forradalom, a lázadás célját azonban a rövid, enigmatikus vers már nem határozza meg – a forradalom, a barikád vajon maga lenne az örület színtere, ahol csupán a féktelen és céltalan erőszak tombol, hasonlóképpen a háborúban végbement értelmetlen, örült erőszakoz?

A vers ennél többet nem közöl velünk, s a celani líra kései darabjaihoz híven az olvasóra bízva 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.

\*\*\*

---

<sup>9</sup> Erre többek között Celan költői életművének kritikai kiadása is felhívja a figyelmet. Vö. Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 841.



**Die Engeweide** des Klagsteins,  
breitgetanzt im Licht  
des Elendgestirns.

**A siratókő** belei –  
szélesre táncolva a  
nyomorcsillagzat fényében.<sup>10</sup>

Különös, szélsőségesen minimalista, szinte haikuszerű három sor ez, Celan szoksásos kései verseinél is szűkszavúbbra fogott alkotás. 1965-ös keltezésű vers, melyet azonban a szerző életében megjelent köteteiből kihagyott, s csak halála után, a hagyatékából hátramaradt versek között látott napvilágot.

E sorok első olvasásra akár erős rokonságot mutathatnának a haiku műfajának poétikájával, mégis olybá tűnik, e távol-keleti műformáról itt vajmi kevésbé van szó. Szó van viszont a kibelezett *siratókőről* (*Klagstein*), a német nyelvben pedig a *Klagemauer* 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* (*Elengestirn*) fényében táncoltatnak szélesre (azaz: *valakik rajtuk tiporva táncolnak?*). A *A Gestirn – csillagzat* főnév játékba hozza a német *Stirn – homlok* főnevet is, mely Celan költészetében több helyen felbukkanó kulcsmotívum, a tudás, az emlékezés helye.

E minimalista képsor, kiegészülve a homlok szemantikai mezejével vajon mi más, ha nem olyan költő látomás, mely nem máshonnet, mint az örület határáról szól vissza az olvasóknak? Paul Celan már 1965-ben sem volt egészen beszámítható mentális állapotban, első pszichiátriai gyógykezelésére már dokumentáltan 1962-ben sor került. E költői rémlátomás ugyanakkor hihetetlenül pontos, redukált leírásaként is olvasható annak a lelki és mentális állapotnak, amelyben a valaki az elszenvedett, feldolgozhatatlan traumák után – akár évtizedekkel az eseményeket követően – permanensen lehet. Egy kő, mely a sirámot, a gyászt, a szenvedést szimbolizálja, talán olyan borzalmak után vagyunk,

---

<sup>10</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

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 álmokképként 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, mindenképpen 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.

gehorsam  
sammeln sich un-  
bändig die Isothermen,

**SZEMKÖZETEK**, lázaktól  
átigézve / átváltoztatva,

engedelmesen,  
féktelenül gyűlnek  
az izotermák,

Isoglossen zerfallen  
zu einerlei, steinerlei  
Freiheit.

izoglosszák esnek szét  
egyforma, megkövesült  
szabadsággá.<sup>11</sup>

Bizarr képpel indít a fenti, a *Schneepart* című kötet írása idején keletkezett, ám a kötetből kihagyott, s csak majdan a szerző hagyatékából előkerült vers is. *Szemközete*kről, pontosabban egy meghatározott közetfajtáról, a gneiszről van szó. A zsidó misztikában a kőnek szimbolikus jelentősége van, többek között a bölcs, Isten által megszólított / kiválasztott emberek szeme mögött / szeme helyén is kő van. E kő azonban *lázaktól* van *átigézve, átváltoztatva (umwandelt von Fiebern)*, a szemek tehát delíriumban, lázálomban forognak és nem vagy nem egészen a valóságot érzékelik. E kő-szemek előtt egy látomás bontakozik ki, mely ugyancsak nehezen értelmezhető, expresszív képek rövidre fogott sorozata: egyszerre *engedelmesen / alázatosan (gehorsam)* 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. A líra nyelvébe a laikus olvasó számára szinte ismeretlen, rideg szakszavak keverednek<sup>12</sup>, 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

---

<sup>11</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

<sup>12</sup> Vö. Celan maga szenvedélyes szótárolvasó volt, nyelvészeti-etimológiai érdeklődése egész életművére kihatott, azon olvasóknak pedig, akik verseit nehezen értelmezhetőnek vagy megfejthetetlennek találták, azt javasolta, olvassák azokat szótár segítségével.

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.

\*\*\*

**GLIMMERGEKÖSE**, an ihm  
entlang  
schob ich die farbtaube  
Stille ins Ziel.

Sie schlitterte weg,  
ins H-Kaff,  
da pritschelte ja  
das bundesgenössische  
Denken.

**CSILLÁMZSIGEREK**, az ő  
hosszában  
löktem célba a színsüket  
némaságot.

Csúszott,  
a szívplyvába / porfészekbe,  
oda szóródnak / ütődnek hát  
a szövetséges  
gondolatok / gondolkodás.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

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*<sup>14</sup>. A pelyva nem más, mint a gabona magjainak lehántolt héja, az eredeti német szövegben megjelenő *H-Kaff* szóösszetétel pedig abból a szempontból érdekes, hogy a *Kaff* főnév német tájszó, mely elsősorban pelyvát, ugyanakkor pejoratív értelemben provinciális, 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 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 zárlata 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

---

<sup>14</sup> Celan lírai életművének kritikai kiadása szerint az első olvasásra talán értelmezhetetlennek ható *H-Kaff* szóösszetétel előtagja a *Herz – szív* főnév rövidítése.

börtön, rabság, fogság asszociációs tartományára is, ezáltal lehetséges, hogy a szövetséges gondolatok nem csupán egy bizonyos 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 mindenképpen elfogadható állításnak tűnhet, hogy Celan kései lírájának bizonyos darabjait a trauma által indukált delírium / örület hatja át, mely egyszerre jelenik meg emlékkép- és álomképszerűen, s nincs ez másként a fenti vers esetében sem.

\*\*\*

**VERJAGT** aus dir selber, entweichst du dir nicht,  
das ist das Spiel,  
das die Pinien, mit Sonne beworfen,  
den Schatten spenden,  
wo sich die Barthaare drängen.

**KIÜZETVE** magadból, nem szivárogsz ki magadból,  
ilyen ez a játék,  
melyet a mandulafenyők, napokkal megszórtan,  
az árnyaknak ajándékoznak,  
ott, hol a szakállszálak tolonganak.<sup>15</sup>

A fenti ötsoros, kései vers az önmagunkból való kiűzetés paradox képével indul. Az ön- és sortárs-megszólító lírai beszélő ugyancsak lázalomhoz, 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 gyülekeznek / tolonganak. Itt megint csak a pszichoanalízissel szorosan összefüggő *ismétléskényszer*ről (*Wiederholungszwang*) lehet dolgunk. A hely, ahol a szakállasok tolonganak, nyilvánvalóan meghatározhatatlan, annyi azonban bizonyos, nem evilági – sokkal inkább túlvilági, alvilági, látomásbéli helyszín, ahol talán már csak a halottaknak

---

<sup>15</sup> A verset saját fordításban közlöm. (K. B.)

van helyük, s amelyet már csupán az örület határáról, látomás formájában lehet meglátni.

Kulcsmotívuma az öt enigmatikus sornak a napokkal megszórt, antropomorfizált mandulafenyők csoportja, ezen belül is a leír formában meg nem jelenített, csupán áttételesen jelenlévő termés, a mandula. Celan számos versében a mandula ugyancsak az igazságtalanul meggyilkolt emberek jelképévé emelkedik<sup>16</sup>, illetve ezzel egyetemben utalás lehet a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, aki szintén egy totalitárius diktatúra igazságtalanul odaveszett áldozata volt. A mandula az értelmetlen halál, illetve az átélt és fel nem dolgozható trauma szimbóluma. Ezen olvasattal egybecsengethet, hogy a napokkal megszórt mandulafenyők az élet játékát az árnyaknak, a túlvilág lényeknek ajándékozzák. Történik mindez azon a helyen, ahol a szakállasok, a már meggyilkolt emberek lelkei, lidércei tolonganak.

A költői beszélő mindezt egy paradox helyzetből, önmagából kiűzve, önmagát feladva szemléli, talán éppen saját józan ítélőképességén túlról, az örület pereméről szemléli. Ez az állapot, mely a mindössze ötsoros versben körvonalazódni látszik, a feldolgozhatatlan trauma, a csak áttételes módon szavakba önthető borzalom folyamánya, a költői beszédet pedig éppen ez az irracionalitás, a delírium hangja és az általa megszólaltatott ismétléskényszer emelheti magas esztétikai szintre. A költő önmagán kívülre került, űzött vad, s ami talán még súlyosabb, önmaga felett mondja ki ezt az ítéletet. Az eredmény: egy borzalommal, örülettel átítatott szépségeszmény, mely azonban mindenképpen erős hatást képes gyakorolni a mindenkori befogadóra.

\*\*\*

---

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

E hagyatékból hátramaradt kései vers ugyancsak bizarr, félelmetes költői képekkel veszi kezdetét – *növényvédő szert (Pflanzenschutz)*, azaz a kártevőktől egyszerre védő, ugyanakkor mérgező anyagot fecskendeznek a meghatározhatatlan (ön)megszólítottba, akinek (eddig ezek szerint halott, vagy legalábbis tetszhalott?) mindennek fel kellene élesztenie. Szokatlan költői feltámadást beszél el a vers, s a *magzatvidámak (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 teremtődik, vagy csupán egy halott kel látszólagos, hamis életre? Az önmagával beszélgetést folytató költői szubjektum talán magát kelti életre valamiféle paradox halálból? Vajon élet-e még egyáltalán, mely az örület magányában, e képletes ellenfeltámadásban 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

---

<sup>17</sup> A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

legvégső magányban életre kelt és újra valóságként tapasztal meg – akár oly módon, hogy maga is beleolvad, eggyé válik vele, hiszen önnön létezése többé nem elválasztható attól, amit valaha átélt, s ami egész életére visszavonhatatlanul rányomta a bélyegét. Itt talán már felesleges valóságreferenciákat keresnünk, hiszen a versszöveg önmaga valóságát konstruálja meg, s ebből az örület-közeli magánvalóságból szólít meg minket. Esztétikai súlya éppen abban áll, hogy az örület pereméről / magából az örület állapotából, a lidércnyomásból kiszólva próbálja meg megnevezni / újrateremteti, 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 / ahonnét Celan e kései verseinek beszélője megszólal, lehet voltaképpen a neutrum állapota is.

Blanchot nézete szerint az írás bizonyos esetekben a *désastre*, a borzalom, a katasztrófa megírása.<sup>18</sup> A *désastre* lehet egy trauma borzalma is, mely magának Celannak a szavával élve mindenképpen *untrügliche Spurt*, azaz meghamisíthatatlan nyomot hagy magán az íráson. A mű maga válik metaforikus sebhellyé (*Wundmal*)<sup>19</sup>, mely magán viseli a megtörtétek 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 ráébreszt és maga is ráébred az értelem távollétére. A *désastre* minden tapasztalatot megfoszt hatalmától, autenticitásától, az autoritás

---

<sup>18</sup> Vö. Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

<sup>19</sup> Vö. az *Atemkristall* ciklus sokat elemzett STEHEN kezdetű versével.

teljesen kiiktatódik, az írás pedig valamilyen elfeledett / elhallgatott helyen, szinte önmagát visszavonva szólal meg.

Az írás a neutrum, a semleges tér igézetébe kerül. Maga is ön-ellentmondássá válik, hiszen a lehető legmesszebbre tolná ki a közlés és közvetítés lehetőségét, egészen a megsemmisülés, az önfelszámolás határáig.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Miként maga Celan is megfogalmazza, az irodalom itt megnyílik valamiféle nem-létező helynek, amely helyen valami paradox módon még létezőbbé válhat, mintha a nyelv által lenne definiálva.

E gondolat kísérletet folytatva Celan az „örület esztétikája” irányából olvasott versei talán párhuzamba állíthatóak Roland Barthes a neutrumról alkotott elképzelésével is.<sup>22</sup> Barthes ugyancsak Blanchot nyomán gondolkodik a neutrum állapotáról, mely szerinte lényegében nem más, mint egyfajta vágy. Egyúttal persze visszavonás és visszavonulás mindenféle hatalomtól és erőszaktól, ám paradox módon maga is egyfajta erőszakként definiálható. A neutrum, ahol Celan kései versei is mozognak, nem más, mint visszavonulás, várakozás, nem-időben-lét – várakozás a visszavontságból való kitörésre, a valamivé válásra.<sup>23</sup> Celan örület határán mozgó szövegei lényegében mintha éppen ugyanezt tennék: szinte

---

<sup>20</sup> Vö. Bacsó Béla kommentárjával Maurice Blanchot könyvéről: BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, Alföld, 2008/7. 83-36.

<sup>21</sup> BACSÓ Béla, i. m.

<sup>22</sup> Vö. Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

<sup>23</sup> Roland BARTHES, i. m.

illetve idézi: BACSÓ Béla, i. m.

mindentől visszavonják magukat, a neutrum állapotából, a szinte-megsemmisülés határáról szólalnak 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 állapotához, 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.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 19.