

A szerzőt
irodalomelemzői munkásságáért 2011-ben
Pro Scientia Aranyéremmel tüntették ki.

A kötet megjelenését az ELTE BTK
Hallgatói Önkormányzata
támogatta.



**Szerkesztette:
Szepes Erika**

A lélegzetkristály feltörése

Olvasói kommentár Paul Celan *Atemkristall* című versciklusához

Előjáróban

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

1.

DU DARFST mich
getrost
mit Schnee
bewirten:
sooft ich Schulter an
Schulter
mit dem
Maulbeerbaum
schritt durch den
Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.

BÁTRAN
megvendéghatsz
hóval: valahányszor,
az eperfával vállvetve
vágтам keresztül a
nyáron,
felsikoltott legifjabb
levele.

Rögtön a ciklus első versének² kezdetekor furcsa képbe botlik az olvasó. A hóval való jól tartás / megvendéghetés (*bewirten*) látszólag paradoxnak hathat, hiszen a hó a ridegség, az elmúlás toposza, ugyanakkor persze utalhat a megtisztulásra, az új kezdet lehetőségére is. Itt a költői beszélő megszólítottához (önmagához vagy az olvasóhoz? – talán mindkettő igaz lehet) intézett mondatával valami olyasmit jelent ki, ami első olvasatra enigmatikusnak tűnhet. Vajon e hó, mellyel lírai beszélőnk megvendéghet, a megtisztulás, az újkezdés hava volna? Amennyiben e hó nem a megtisztulás, az új élet a régi minden korábbi elemét elmosó hava, úgy hidegsége

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.

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 átkelés a nyáron utalás lehet a költői beszélő természettel való egyesülésre, mely mintha megidézne az antik költészet pásztoridilljeinek atmoszféráját is. Mind a nyár, mind az eperfa értelmezhetők az élet, a termékenység szimbólumaként. Az eperfa motívuma egyúttal utalás lehet még a tudás bibliai fájára is, melyhez a bűnbeesés története köthető. Az eperfa édes, 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 jelezen valamit, figyelmeztesse a költői megszólalót? Lehetséges, hogy e felkiáltás voltaképp vészjelzés volt, mely arra utalt, hogy az eperfával a nyáron vállvetve történő átkelés nem más, mint a bűnbeesés jól ismert narratívájának egyfajta megismétlése, melyet a költői beszélőnek el kellene kerülnie.

Elgondolhatjuk persze, hogy a vers valami egészen mást is mondhat nekünk, s az eperfa, illetve a nyár pusztán a feltehetőleg boldog, gondtalan, idillikus ifjúság, az élet egy szakaszának megtestesítői. A nyáron való átkelés talán

nem egyébre utal, mint arra, hogy az ember ifjúsága még lehet gondtalan, felhőtlen – a nyár az élet nyara, a szerderfa pedig a természettel való idealizált egyesülés szimbóluma is lehet. Talán éppen ezzel áll kontrasztban, hogy a megszólított a lírai beszélőt immár bátran jól tarthatja hóval, azaz elmúlással, hiszen valahányszor átkelt a nyáron, az eperfa legifjabb levele – hangsúlyozottan ifjú levélről van szó, mely az öregedés, az elmúlás ellentétéként jelenik meg, s miként arra Gadamer is felhívja a figyelmet, az eperfa azon ritka növények egyike, mely nyáron is folyamatosan új leveleket hoz – vészjelzésként mindig figyelmeztette a közelgő télre, az elmúlásra. A nyár azonban, mint az elbeszélt múlt része, immár véget ért – a költői beszélő a vers *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 újakezdés lehetőségéért a nyár melegéből a tél hidegébe kell átlépnie.

2.

VON
UNGETRÄUMTEM
geähtzt,
wirft das schlaflos
durchwanderte
Brotland

MEGÁLMODATLANTÓL
maratva
halmozza fel az
álmatlanul átbolyongott
kenyér föld
az életheget.

den Lebensberg
auf.

Aus seiner Krume
knetest du neu
unsre Namen
die ich, ein deinem
gleichendes
Aug an jedem der
Finger,
abtaste nach
einer Stelle, durch
die ich
mich zu dir
heranwachen kann,
die helle
Hungerkerze im
Mund.

Morzsaából gyúrod
újra neveinket,
melyeket én
ujjaimon a tiédhez
hasonlatos szemekkel
véigtapogattam
átkelőhely után, ahol
hozzád virraszthatok,
számban izzó
éhséggyertyával.

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 álunkban sem tudunk volna elképzelni*. A kenyérföld, melyen ugyancsak álmatlanul bolyongtak keresztül – s az egész vers az álom

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

és álmatlanság / ébrenlét metaforikájának ellentétére épül – feltölti, felhalmozza az életből, életekből létrejövő hegyet. E furcsa metaforák talán nem kevesebbet akarnak mondani, mint hogy a földből / 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 *anya* maga is az élet. Valamilyen radikális változás veszi kezdetét, a megszólított, legyen az bárki is, pedig e kenyérföld, de minden bizonytalanként inkább a belőle létrejövő élethez morzsáiból gyúrja újra a költői beszélővel látszólag közös neveket. A név számos hagyomány szerint nem csupán valami jelölésére szolgál, hanem voltaképpen általa, a megnevezés által létezhet csak maga a dolog. E neveket azonban újra kell gyúrni, újra kell formálni – az identitást, a közös identitást, mely a vers sugalmazása szerint elveszett, felőrlődött, újra meg kell teremteni. De vajon ez az identitás ugyanaz-e, mely korábban elveszett, vagy valami teljesen új, ami mindent átértékel? A válasz nyilvánvalóan sokféle lehet.

Ahogy haladunk előre a szövegben, a költői beszélő a megszólított szemével azonosítja önmagát, pontosabban ujjai végére víziónál, deklarációs (?) a megszólítottéhoz hasonló szemeket, ezzel pedig váratlanul és meghökkentő módon már-már metonimikus kapcsolatba kerül vele. (Gadamer értelmezése szerint a költői szubjektum vakondhoz hasonló módon túrja a kenyérföldet alulról fölfelé, és a vakond mellső lábának az állat szürke szőrrel borított testétől elütő színe az, ami a végtagokat szemhez hasonlatossá teszi, a beszélő vaksága és megszólított utaltsága pedig hangsúlyos motívuma a szövegnek.) A beszélő a neveket *látó ujjáival* tapogatta, tapogatja végig,

hogy megtalálja azt a helyet, amelyen át a megszólítottéhoz 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 neven, 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, mint elsőre gondolhatnánk, 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, ily módon 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 hasonló, 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 (nyelvi) 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 találkozási 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
abrug, Schiefer um
Schiefer,
Silbe um Silbe, dem
Kupfer-
schimmer der Bettel-

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

schale dort oben
zulieb.

megcsillanó rézfény
kedvéért.

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

A *mennyboltérem*, *égboltérem* nyilvánvalóan az ég, vagy valamely jól látható égitest, leginkább a Nap vagy a Hold pénzérmeként való metaforizálása, mely sok mindenre utalhat. A pénz a gazdagság, illetve fizetés, fizetség szimbóluma, egy pénzérmének ugyanakkor mindig két oldala van, így az egész létezés kettősségére is utalhat ezen mindössze egyszavas, mégis komplex metafora.. E mennyboltérem egy ajtó hasadékába szorult, vagy legalábbis valamilyen módon ebben az ajtórészben 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 voltaképpen 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

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

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.

Míndez a lebontás, felszámolás azért történik, hogy odafent 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 másikhoz, a körvonalazhatatlan (általános?) megszólítotthoz, ezáltal pedig létrejöhessen a két szubjektum közötti kommunikáció. A koldustányér egyszerre profán és szakrális szimbólum – egyfelől az elhagyatottság, a kiszolgáltatottság megtestesítője, másfelől pedig a koldus könyörgése akár imádkozás, a transzcendens megszólításának kísérlete, ezáltal pedig szakrális cselekedet is lehet. Éppen arra a szakralitásra utalhat a *dort oben – odafent* határozó, ahol a koldustányér felülete végül is *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

werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

HÁLÓMAT a jövőtől északra

a folyókba vetem, melyet
te tétován töltesz meg
kőirta
árnyakkal.

A költői beszélő e letisztult öt sorban kiveti hálóját a folyókba – hangsúlyozott a folyók többes száma, tehát e háló egyszerre számos folyóba vetődött ki, a beszélő egyszerre több irányból vár zsákmányt, remélve, hogy valami talán a hálóba akad.⁵ E rituálé egész lényege talán nem más, mint a várakozás – feszült, reményteli, ugyanakkor a celani költészet világaira jellemző komor

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

várákozás. E várákozás a jövötől északra, (*nördlich der Zukunft*) történik. De vajon mi található a jövötől északra? A jelen vagy a múlt, s ahol a költő a meghatározatlan folyók partján várákozik, talán onnét délre található a jövő? Létezik még egyáltalán jövő? Az északi tájokról a hideg, a hó, az állandó viharok juthatnak eszünkbe. Amennyiben az észak bennünk élő képéhez hó társul, e hó talán lehet ugyanaz a hó, mint a ciklus első versében. Az a hó, mellyel a megszólított immár bátran jól tarthatja a költői beszélőt – a megtisztulás és / vagy az elmúlás hava.

Továbbhaladva a szövegben a kivetett hálót az ezúttal is körvonalazhatatlan megszólított tétován tölti meg kövek által írt árnyékokkal (*mit von Steinen geschribenen Schatten*). Egy hálóját a folyóba vető halász nyilván halakat, élő entitásokat várna, hogy kivetett hálójába akadjanak. Itt, a jövötől 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 merevség, a fásultság költői toposza, mely egyrésztől nehéz, tehát lehúzza a hálót, másrésztől áthatolhatatlan, megfejthetetlen. Ám a hálóba még a köveknek is pusztán az árnyékai, lenyomatai kerülnek – a kövek által írt árnyékok erős iróniát is magukban foglalhatnak, hiszen a beszélő talán még arra sem méltó, hogy élő halak helyett élettelen kövek akadjanak a hálójába. Még a köveknek is csupán az árnyékát, körvonalát kaphatja meg, s a titokzatos megszólított e kőírta árnyakat is tétován, határozatlanul helyezi el a folyókba vetett hálóban.

Celan költői beszélője – s talán itt érdemes megjegyezni, hogy az *Atemkristall* viszonylag homogén versciklus, melynek darabjai egymással is szoros dialógust

folytatnak amellet, hogy önállóan is értelmezhető szövegek – a versekben mintha sóváran vágyakozna rá, hogy a megszólított, e körvonalazhatatlan, talán épp ezért bárkivel behelyettesíthető *te* észrevegye, végighallgassa, s hogy a vers által kommunikáció jöhessen létre a két szubjektum között. A megszólított azonban ez esetben ellenáll minden közeledésnek, hiába veti ki hálóját felé a költő – csupán kövek árnyaival rakja meg a hálót, s még ezt, a kommunikációnak való ellenállást is tétován teszi. Maga a két szubjektum közötti kapcsolat is mintha nehézkesen, vagy szinte egyáltalán nem akarna létrejönni. A megszólított talán elzárkózik mindenfajta kommunikációtól – mindez azonban a jövötől 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, másrészt nem érinthették gondolatok. De vajon mit is jelenthet mindez?⁶ Amit nem érintenek gondolatok, az szavak által valószínűleg nem is írható le igazán. Bármilyen legyen az az *etwas*, még a költői beszélő sem tudja néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla, hogy a megszólított kései arca elé lépett olyan éjszakák között melyek a beszélőt is megváltoztatták, tehát feltehetőleg a megszólított is megváltozott valamilyen módon. A megszólított arca úgy tűnik, az elbeszélt pillanatban tűnik

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

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

Felmerül a kérdés, vajon a meghatározhatatlan, korábban gondolatoktól érintetlenül a két szubjektumnál járó valami nem idegenítette-e el egymástól a két személyiséget, s nem alkotnak e már a jelenben külön valóságot? Mint fentebb írtuk, rákérdezni nyilván felesleges, mi is lehet e létező, de vajon természetesnek tekinthető-e a változás, mely a múlt egy korábbi időpontjához képest végbement? Amit nem érintenek gondolatok, az egyrészt néven nevezhetetlen, másrészt azonban talán nem gondolati, hanem inkább érzelmi természetű létező – szó lehet itt a megszólított és a beszélő egymáshoz való érzelmi viszonyának fokozatos megváltozásáról. Egyszer, a múlt egy korábbi pontján e dolog már járt nálunk, 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 egész alkotott, és lehetséges volt a közöttük való kommunikáció.

6.

DIE SCHWERMUTSCHNELLEN

HINDURCH,

am blanken

Wundenspiegel vorbei:

da werden die vierzig

entrindeten Lebensbäume geflößt.

Einzig Gegen-

schwimmerin, du

zählst sie, berührst sie

alle.

A BÁNATZUHATAGON KERESZTÜL,

el(haladva) a csupasz

sebtükör mellett:

a negyven lehántolt kérgű

életfát ott úszatják.

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 Schwermutschnellen 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

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

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 fáit 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, lemeztelenített életfák közül, melyek sebhelytükörben néznek szembe önmaguk visszavonhatatlanul kiszolgáltatott voltával?

A vers második strófájának képei talán értelmezhetőek az első strófa ellenpontjaként. Magányos *ellenúszónő* (*Gegenschwimmerin*) jelenik meg a vers világában, aki minden bizonnyal az árral, a folyásiránnyal szemben úszik, aki megszámlálja 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 kergét lehántolták, önmagukkal a sebek, sérelmek tükrében

néznek szembe, és minden valószínűség szerint tehetetlenül sodródna – e nyomasztó (lelki)állapottal, a hanyatlással úszik szembe az ellenúszónő, aki egyrészt megszámlálja, másrészt megérinti a fákat. Mind a számbavétel, mind pedig az érintés a gondoskodás, a gyengédség jelei. Az ellenúszónő meghatározhatatlan figura, miként az esetek többségében Celan verseinek megszólítottjai, mindazonáltal maga is *magányos, egyedüli* (*einzig*) szubjektum, aki az életfák iránti gyengédség által magával a költői beszélővel is szoros, szinte minden mást kizáró kapcsolatba kerül. Az idő múlásának, az emberi élet végességének és hanyatlásának tragédiáját *ellenúszó(nő)ként* egy másik ember törődése, közeledése képes ellensúlyozni. Nem feltétlenül kell tehát kizárólag a szerelemre gondolnunk – a vers ennél általánosabb regiszterben is szólhat hozzánk, többek között arról, mekkora értéket képviselhet az idő múlásával, a sérelmekkel, az élet fáinak kéregfosztottságával ellentétes mozgást végezve a másikhoz való közeledés, a két szubjektum közötti kapcsolat és kommunikáció létrejötte.

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

másikkal való kommunikáció, de az ön-megértés, önértelmezés is megtörténhet.

7.

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

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

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

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

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.⁸ A ciklus korábbi verseivel ellentétben e költemény szembeálló 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 időbeliség, az egymásutániség, melyet az ember csupán a számfogalom által képes mérni.

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

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

mozgását meghatározó isteni (?) ritmus szerint. A vers nem megszólít valakit, hanem egyfajta kozmikus, egyetemes igazságot kíván állítani, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt lehetséges, tehát a történések nem eleve elrendeltek, ám a világ mozgása ennek ellenére nem kaotikus, hanem ütem, rendezettség, meghatározott törvényszerűségek működnek, tehát létezik valami az emberen és a materiális valóságon túli vezérlő erő. Létezik azonban a szabad akarat is, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt bekövetkezhetnek, pusztán a világütem, a működés rendszerszerűsége, logikája az, ami eleve adott, a döntés azonban az ugyan korlátok között, de lényegét tekintve szabad emberi szubjektum kezében van.

8.

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH

deiner Hand.

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

UTAK KEZED ÁRNYÉK-

FÉNYTÖRÉSÉBEN (?) / TÖRMELÉKÉBEN.

A négyujjbarázdából
kikotrom magamnak
a kővé 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 árnyéokra, a fény megtörésére, *fénytörésre* utal a talányos összetételben szereplő *Gebräch* főnév?) utak, ösvények (*Wege*) láthatóak. Az egész metaforika nyilván utalhat az emberi tenyér vonalaira, illetve a tenyérjósáslásból 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 *kővé dermedt, megkövült áldást* (*den versteinerten Segen*). De minek a metaforája mindez? Az emberi kéz vetéshez, termékeny földhöz hasonlatos. Az áldást a zsidó-keresztény kultúrkörben bizonyos kézmozdulatokkal szokás osztani – a kéz tehát az áldás, a transzcendens hatalmak védelmének, helyeslésének a közvetítő eszköze. E kéz azonban már nem oszt önként áldást – a költői beszélőnek erővel, fáradságos munkával kell kikotornia, kivívnia az áldást, s ez az áldás is megkövült, kővé dermedt. Ami *kővé dermedt, megkövesült* (*versteinert*), annak belső tartalmához is csak erővel, fáradság árán férhet hozzá az ember, tehát ez az áldás kétszeresen védett és rejtett az arra méltatlanok előtt, s még

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

az arra esetleg méltók is csak nagy erőfeszítések árán részesülhetnek belőle. Vajon Celan verse azt mondja nekünk, hogy korunk embere immár nem méltó arra, hogy áldásban, kegyben részesüljön, s ha esetleg mégis, akkor méltóságát akkor is kitartással, hosszadalmas próbatételek árán kell bizonyítania? Az *áldás (Segen)* kéz mélyére ásott, megkövült volta talán egyaránt utalhat Isten és ember, illetve ember és ember egymástól való elidegenedésére egy olyan világban, ahol a megszólított másikkal, legyen az akár a transzcendens, akár csupán a másik ember, pusztán óriási küzdelmek árán teremthető kapcsolat, már amennyiben lehetséges még a két szubjektum között bármiféle eredményes kapcsolatteremtés...

9.

WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls.

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

Ein Ohr, abgetrennt,
lauscht.
Ein Aug, in Streifen
geschnitten,

SZÜRKÉSFEHÉR,
meredeken kivájt
ézés.

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

Levágott fül
hallgatózik.
Csíkokra szelt szem
mindezzel boldogul.

wird all dem gerecht.

A vers bizarr tájra kalauzol minket, ahol sziklaszerű, meredeken kivájt ézés képe tárul elénk.¹⁰ Ezt követi egy minden bizonnyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrásdalok füstje felett. Az utolsó sorokban egy levágott fül és egy csíkokra szelt szem, magukban, test nélkül álló érzékszervek szokatlan metaforái tűnnek fel, de mit is üzenhetnek voltaképp nekünk e sorok?

A *szürkésfehér, meredeken kivájt (szikla-)ézés (Weissgrau ausgeschachteten steilen Gefühls)* képe az emberi érzelmek fásultságára, kiüresedtségére utal. A szél által idefújtvott 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 rajzolódnak 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

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

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 érzésként való befogadása nem lehetséges. A *levágot 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, egészsé 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 érzésként érthetetlen és megismerhetetlen. A celani költészet számára a világ megismerhetetlensége tragédia, hiszen ezáltal a másik ember is megismerhetetlen – a vers pedig, mint kommunikációs forma, nem biztos, hogy képes még a szubjektumok között bármit is közvetíteni

10.

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN

MASTEN

fahren de Himmelwracks

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.

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 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 versszövegben hangalak szempontjából igencsak rájátszik a *sinken – süllyedni* ige

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

múlt idejű melléknévi igenévi alakjára (*gesunken*), mely ugyancsak ezt az asszociációs hálót erősíti. Ez az ének a föld felé irányítja a menny-hajók árbocait, tehát a fejük tetejére állítva elsüllyeszti őket. A lírai beszélő (aki önreflexív módon talán ismételten önmagát is megszólítja) a süllyedő, felborult hajó egyik árbocába kapaszkodik, miközben menny és föld, emberi világ és túlvilág egy apokaliptikus látomásban összemosódnak. Úgy tűnhet, a vízió az emberi civilizáció végét, de akár a lírai beszélő személyes létezésének a végét hivatott megtestesíteni – amikor a felhők roncsai, a mennyország roncsai a föld felé süllyednek, hiába minden kapaszkodás, az eredmény lényegében maga a teljes káosz, a teljes apokalipszis, mely a megsemmisülést, vagy legalábbis az addig fennálló világrend felbomlását vonja magával.

Többek között Celan jeles értelmezőjének, Otto 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 jelértékkel bír, azaz *valami helyett* áll a helyén, akkor előre jelezheti az emberi létezés végességét. Másrészt azonban a *liedfest* jelenthet *a dalnak*

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

ellenállót is, azaz a vers egy másik olvasatában lehetséges, hogy az árbocszalag *kiállja* a dal támadását, eltaszítja magától, ezáltal pedig megmarad. Ebben az értelmezésben a dal az, aminek ellent kell 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 végsőkéig 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 szenzitív szubjektum általában, mintegy kötelelességszerűen ellenáll az eszmei-szellemi értelemben vett pusztulásnak, a kultúra és az emberiség egyetemes hajótörésének.

A vers költői látomása, föld és mennybolt apokaliptikus összecsúsása, egyszerre eggyé válása és szétzilálódása nyilvánvalóan egyfajta emberi ösbűn 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*

¹³ BACSÓ Béla, i. m. 89.

*olyan mélyen bevésődött a nyelvbe, hogy követnünk kell, ha nem akarjuk megismételni a büntettet... ”*¹⁴

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

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.

elembertelenedő, apokaliptikus állapotok felé száguldó létezésben reményt, netán egy végzetes folyamat lezajlása után pedig újrakezdést jelenthetnek. A széthullással szemben, mint valamiféle árbocszalag, apró zászló, a 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 veszélyben van, vagy ha valami végleg elveszni látszik, adott esetben saját teremtő ereje által megkísérli újra létrehozni. A szöveg filozófiai költeményként, korszakos 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 zártág nem pusztán kárhozatszerű létezés, hanem olyan létállapot, amelyen belül helye lehet a feloldozásnak, a megváltásnak is.

11.

SCHLÄFENZANGE,

von deinem Jochbein beügt.

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 beügt*).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 életrajzának bizonyos tényeit. Egyrésztől tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a szerző életkorából indulunk ki és a verset önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő őszülő halántéka, mely az öregedésre, a lassú elmúlásra figyelmeztetve néz szembe a költő járomcsontjával. Ezt az interpretációs lehetőséget erősítheti az *ezüstös fény*, *ezüstös ragyogás* képe (*Silberglanz*), valamint a megszólított és *álma*, *alvása maradékának* (*der Rest deines Schlafs*) közlő

születésnapja is. A *születésnap* (*Geburtstag*) ebben az esetben nyilván nem pozitív esemény, sokkal inkább a közlő 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
brandigen Mais-
kolben, daheim,
den späten, den harten
Novembersternen gehorsam:

in den Herzfaden die
Gespräche der Würmer geknüpft –:

eine Sehne, von der
deine Pfeilschrift schwirrt,
Schütze.

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

a férgek közötti párbeszéd
a szívfonalba kötve –:

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

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – jégdara, jég szem (*Hagelkorn*), kiégett / üszkös kukoricacső (*im brandigen Maiskolben*), megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, a november csillagzata előtt (*den*

harten Novembersternen gehorsam).¹⁶ Itt kell megjegyez-
nünk, hogy a *Hagelkorn* főnév a németben nem csupán a
csapadékként aláhulló jég szemeket, hanem *jégárpát*, ma-
kacs, nehezen gyógyuló szemgyulladás is jelent – az ér-
telmezés szempontjából pedig mindkét lehetőség elfogad-
ható lehet, ily módon egyáltalán nem biztos, hogy a szöveg
nyitószava késő őszi jégesőre utal. E költői képek nyo-
masztó atmoszférát teremtenek, s talán valamennyire ma-
gukért beszélnek. A jégdara és az üszkös kukoricacső
(*brandige Maiskolbe*) (a *brandig* melléknév a növény be-
tegségére utalhat) képei az elmúlást hordozzák magukban –
a koratéli, novemberi csillagzat alatt a kettő eggyé válik, az
évszakra való utalás pedig ugyancsak az elmúlás asszociá-
cióit hordozza.

A következő sorokban ismételtelen a hanyatlás képeivel
találkozik az olvasó. *Férgek közötti párbeszéd* (*Gespräche
der Würmer*) szövődik (*knüpfen – geknüpft*) a *szívfonalba*
(*Herzfaden*), ez pedig nyilván az emberi test fizikális érte-
lemben vett elmúlására is utalhat. A szív talán még ver, de
a férgek már mindenbizonnyal már arról beszélgetnek, ho-
gyan lakmározni majd belőle – beszéljük be telefonálunk a
szív szövődékébe, 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 szülöttei novembe-
ri vagy decemberi születésűek, ebből kifolyólag a kettő biz-
tosan megfeleltethető egymásnak. Celan maga 1920. no-
vember 3-án született, a megszólítás tehát minden bizony-

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

nyal önmegszólítás, hiszen maga a költői is a Nyilas csillagjegy szülötte. Verse zárósoraiban a költő tehát önmagához (is) szól, egy íj húrjától (*Sehne*) pedig az ő nyílbetűje (*Pfeilschrift*), írása süvít el (*schwirren*). A leírt betű ebben az esetben tehát olyan, mint a kilőtt nyílvesző, 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 antiteziseként – a költő és alkotása kilőtt nyílként fordul szembe az elmúlással, mely elől a menekülés útvonala egyrészt a művészet, másrészt talán a másik emberrel való kapcsolatteremtés, a kommunikáció lehet.

13.

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

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

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

ÁLLNI a levegőben,
a sebhely árnyékában.

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

Mindazzal együtt, ami ott benne (az árnyékban) elfér,
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 fűznék 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-*

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

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

niemand-und-Nichts-Stehn) van szó a szövegben, amely egyedül a *megszólítottért / a megszólított helyett* történik (*für dich allein*). A *für* előjáró által implikált, teért való és a *te helyett* történő állás, tanúságtétel pedig talán egyszerre megy végbe. Még a *hol* kérdést is csak óvatosan érdemes feltenni, hiszen mindez a levegőbe vájt sebhely árnyékában, egy szinte teljességgel körvonalazhatatlan térben megy végbe, az egyetlen valamilyen tájékozódási pontot jelentő létező a megszólított, a *te*, aki azonban maga sincs jelen, és a beszélő áll az ő helyén, az helyén.

A vers ezzel párhuzamosan lemond arról is, hogy a kommunikáció eszközeként közvetítsen két szubjektum között – többé nem *mond valamit*, pusztán *áll*, azaz létezik, ám teljességgel önmagába zártan, pusztán saját belső törvényszerűségeinek megfelelően. Teszi ezt *akár nyelvtelenül* – Celan költeménye olyan messzire megy, hogy immár kész lemondani a nyelv médiumáról is, és *akár nyelvtelenül (auch ohne Sprache)* is folytatja az állást, holott a nyelv tradicionálisan a költészet fő médiuma. E versben látszólag nem lelhető fel az *Atemkristall* egyéb verseire jellemző törekvés, mely szerint a költő mindenképp szólni kíván a másik emberhez, s legfőbb célja a két szubjektum között létrejövő kommunikáció beteljesítése.

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

14.

DEIN VOM WACHEN
stößiger Traum.
Mit der zwölfmal
schraben-
förmig in sein
Horn gekerbt
Wortspur.

Der letzte Stoß, den
er führt.

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

Sie setzt
Wundgelesenes über.

VIRRASZTÁSTÓL ÖKLE-
LŐS álmod.
A tizenkétszer megcsa-
vart,
szarvába
vésett
szónnyommal.

Utolsót öklel.

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

átviszi
a sebesre olvasottat.

Álom és éberség, virrasztás ellentétével indul a vers – az álom éppen az éberségtől, a virrasztástól, az alvás hiányától válik *döfőssé, öklelőssé (stößig)*, s ezután tárul elénk a tizenkét forduló csavarmenetet alkotó, az álom szarvába vésett szónnyom.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. Bizarr, szokatlan metaforizációja az álomnak. E furcsa képeket nyomasztó

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

földrajzi metaforák követik: *nappalhasadékban*, *-tárnában* (*Tagschlucht*) felfelé kapaszkodó, csákjázó komp (*nach oben stakende Fähre*), mely átkel valahová, célba juttatva azt azt, amit *immár sebbé / sebesre olvastak* (*das Wundgelesenes*).

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely az éberségtől vált szúrósá.²⁰ A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. A kürt / szarv barázdáiba csavarodott / vésett szőnyomot (*der zwölfmal 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 szőnyom tizenkétszer csavarodott meg, adott esetben követi az állati szarv természetes csavarmentét, mely szarv utolsó öklel, döf (*der letzte Stoß*) (?). Talán lehetséges a szőnyom és a következő költői kép, a függőleges, szűk nappalhasadékban a sziklák között felkapaszkodó, felfelé csákjázó komp (*der in der senkrechten, schmalen Tagschlucht nach oben stakende Fähre*) egymással való azonosítása is – e komp erőlködik, lassan halad felfelé, hogy célba érjen, ám végül átviszi, célba juttatja azt, amit *sebbé olvastak*. Továbbá bonyolítja a költői képet, hogy *függőleges* és *szűk* (*senkrecht, schmal*) hasadékról, tárnáról van szó, melyben a komp felfelé csáklázik, kapaszkodik, így talán nem is arról van szó, hogy a jármű egy sziklafalak között folyó zuhatagban kapaszkodik felfelé, a folyásiránnyal ellentétes irányban. Ami azt illeti, vízről

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

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 álból 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 / sebesre 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 szembeűnő, 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 szőnyommal 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 hasadékban, 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 világból származik, ahová pedig átkel, nem más, mint az ébrenlét világa, a tapasztalható valóság. Az álmot és az éberséget viszonylag szűk mezsgye választja el egymástól, a komp pedig talán olyan dolgokat hoz magával, amelyeket mindenképpen át kell menteni az álom lidércnyomásszerű világából az ébrenlétbe, keresztül kell vinni minden zuhatagon, pusztító elemen, mindezt talán azért, hogy az ember legalább továbbra is embernek nevezhesse magát.

15.

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

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

AZ ÜLDÖZÖTTEKKEL
kötetett kései,
el-nem-hallgatott,
sugárzó
szövetségben.

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

A kései, el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség (*späten, unverschwiegenen, strahlenden Bund*), mely az üldözöttekkel (*mit den Verfolgten*) kötött, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigyre az Ószövetségben.²¹ Ezt támaszthatja alá Paul Celan zsidó identitása is, melyre lép-ten-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 üldözött, adott esetben számtalanszor legyilkolta egymást a történelem során. A rövid vers első négy sora talán éppen ezt képes az olvasónak elmondani.

A második strófában furcsa szóösszetétel, *hajnalmérőön / 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 aranszínű, 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-czoszogó, együtt-író sarkához (mitschwörende, mit-schürfende, mit-schreibende Ferse)*. A *schwören, schürfen* és *schreiben* ígén összezsengését, alliterációját, kezdeti s(ch) hangjuk azonosságát a magyar nyelven bárhogy is visszaadni nyilván nem könnyű feladat,

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

azonban ez az egybehangzás is megerősíti az igékhez kapcsolt *mit-* praefixum által kifejezett valakivel / valamivel való közösséget, együttességet.

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

16.

FADENSONNEN

über der
grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den
Lichtton: es sind

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztaság felett.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: vannak még

noch Lieder zu singen
jenseits
der Menschen.

dalok, (melyek) e-
léneklendők
túl az emberen.

A fenti, immár a dolgozat korábbi részében is elemzés tárgyává tett vers mára ugyancsak saját recepciótörténettel rendelkezik, egyike Celan legtöbbet elemzett emblematisz költeményeinek.²² Kétségtől 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* (?) *puszta táj felett* (*über der grauschwarzen Ödnis*), feltehetően a borult égbolt felhőin fonálszerűen áttörő napsugarak intenzív költői képével indít. Ezt követi a *fényhangot fogó, fa-magas*, feltehetőleg termékenységet, gyarapodást sejtető *gondolat* (*ein baumhoher Gedanke*) képe, majd a szentenciaszerű végkövetkeztetés, mely szerint *vannak még dalok, melyeket el lehet / kell dalolni túl az emberen* (*es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen*). A *Lichtton* (pontosabban a *Lichttonverfahren*, Celan e szó rövidített alakját használja) főnév nem csupán Celan költői szóösszetétele, hanem egy máig használatos filmtechnika elnevezése, melynek lényege, hogy a levetített filmtekercsrel párhuzamosan hangfelvételt rögzítő magnéziumszalag is perog, ily módon a látvány és a hang szinkronba kerülnek, a film pedig egyszerre optikai és auditív médium. A vers tehát nem csupán a transzcendens tartalmakra, hanem a XX. század második felében elterjedő, napjainkra még inkább elterjedt elektronikus médiumokra is utalhat.

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

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 száznak, 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 transzcendenst a technológia és a materiális létezés javára, vagy pedig transzcendens- és embermentes ellenutópiát kíván elénk tárni. Az olvasónak nyilván szabadságában áll választani a számos párhuzamos, akár egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőség közül, vagy akár megalkotni saját olvasatát, s talán éppen ez az, amiért az *Atemkristall* ciklus e figyelemre méltó darabja újra és újra az értelmezők érdeklődésének középpontjába kerül.

17.

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andere Quelle,
am schwarzen

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

Ám benned
születésed óta
a másik forrás habzott,
az emlékezet
fekete (fény)sugarán

Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

kapaszkodtál 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, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző magyar fordítások, pl. Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmi? – 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 idevágó 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

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

*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, Euridikét kimentse és visszahozza az élők közé. A versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más, adott esetben még önmegszólító versről is szó lehet. A szöveg kapcsolatba hozható Orpheusz mitológiai bukásával is – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is Hádészban marad. Lehetséges ugyanakkor, hogy itt egyúttal a művész / Orpheusz megistenüléséről is szó van? Maurice Blanchot szerint az ember csak akkor hozhat létre értékes műalkotást, amennyiben mélység mérhetetlen és felfoghatatlan tapasztalatát nem pusztán önmagáért keresi.²⁶ Orpheusznak szükségszerűen vissza kell térnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét pedig szükségszerűen maga mögött kell,

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. (...) 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 M., Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

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

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 szükségszerű és tévedésével maga is tisztában van. Talán Celan versének Orpheusza is ezt teszi – Orpheusz tiltott, kedvese végleges elvesztését implikáló visszapillantása valójában nem más, mint a művész végső áldozata a mű irányába. Mikor a költő 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 még önmagától is megszabadul, valamint felszabadítja a műben rejlő szentséget. Az írás folyamata – akár a Celan által versbe foglalt trauma megírása – mindig Orpheusz pillantásával veszi kezdetét.

Orpheusz elnyeri büntetését, hiszen megszegte a Hádésszal való megállapodást, visszapillantott kedvesére, s egyúttal el is veszítette mindörökre. Ám e büntetés egyúttal jutalmat is magával von, hiszen a szeretett személy, tágabb értelemben minden szeretett dolog feláldozása az értékes, maradandó műalkotás létrehozásának előfeltétele lehet. Ezen áldozat pedig egyúttal talán az amúgy szavakba önthetetlen, le- / megírhatatlan trauma szavakba öntésének, a fényre való visszakúszásnak, az anabázisnak és a produk-

²⁷ Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

tív, 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 / kváziposztmodern művész implicit dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása után valami olyasféle művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. A *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – általa sokkal inkább a borzalom megtapasztalásáról van szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott *csobog, habzik (schaumen)* a művész lelkében másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet fekete sugarán (am scharzen Strahl Gedächtnis)* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva *a nappal, nappali fény felé kapaszkodik*. A *nappali fényre, nappali fényre való felkúszás (klimmen zutag)* költői képe mindenképpen párhuzamba állítható az *Atemkristall* ciklus előző versével, *Fadensonnennel*, ahol a napsugarak

szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenésére is utalhatnak. A katabázist, az alászállást szükségszerűen anabázis, a felszínre való visszatérés követi. Állíthatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Talán tartható álláspont a vers kapcsán, hogy e szöveg aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kíván adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva – miként arra a későbbiekben még sor kerül majd –, akár valamely általánosabb horizontból kitekintve, a szövegből mindenképp kiolvasható a trauma által az emlékezetbe vésődött borzalom, illetve a lélekben felfakadó másik forrás, az emlékezés, mely talán erőt adhat a fény felé kapaszkodáshoz, ezáltal pedig valamiféle újrakezdéshez.

18.

HARNISCHTRIEMEN,
Faltenachsen,
Durchstich-
punkte:
dein Gelände.

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

PÁNCÉLBARÁZDÁK, tanúhe-
gyek,
áttörés-
pontok:
a te tereped.

A dőlésmutató mindkét
pólusán, olvashatóan,
a tekijözösítet szavad.
Északigaz. Délfényes.

²⁸ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

Geológiából kölcsönzött metaforák, ismételten csak kopár tájak uralják e rövid, mindössze kétszer négy sorból álló vers világát.²⁹ A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és a *áttörésspontok* (*Harnischstriemen*, *Faltenachsen*, *Durschtischpunkte*) első olvasásra nem egyértelműen de-kódolható 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* (*Kluftrose*), mely egy 180 fokos skálát tartalmaz, és szintén van északi, illetve déli pólusa. Bár a terminus magyar fordításában mindez nyilván nem érzékeltethető, de a *Kluftrose* elnevezés (németül szó szerint: *szakadék-rózsa*) a vers kontextusában mindenbizonnyal a *Windrose* – *szélrózsa* főnévre is rájátszik, mely ugyancsak mérőeszköz, a szél irányának jelzésére szolgál, s meglehetősen hasonló skála található rajta is, mint az iránytűn vagy a *Kluftrosén*. Emellett az összetétel második tagja nyilvánvalóan a *Niemandrose* – *senkirózsája* kötetcímadó metaforával is valamiféle

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

motivikai kapcsolatban állhat Celan költői életművén belül. A vers azt mondja, e műszer *mindkét pólusán* (*an beiden Polen der Kluftrose*) ott áll *olvashatóan* (*lesbar*) a megszólított *kitagadott*, *elüldözött szava* (*dein geächtetes Wort*) – a száműzöttség, kitaszítottság bizonyosan összefügg a kopár, kihalt tájjal, azaz e szó kitagadottsága okán nyilván ide kényszerült 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 Gegengeschöpfte: 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,
tengerelnyelt.

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

Míg ki nem veted
a szóholdat (az égboltra?), melytől
a csodaapály / az apály csodája vég-
bemegey
és a szívforma kráter
meztelenül tanúskodik
a kezdetekért / a kezdetek helyett,
a király-

születésekért / királyi eredetért

A vers a tenger áradása közepette végbemenő, a *tenger által elnyelt (meerüberrauscht)*, a *tenger által elöntött* 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 özönlő, áradó, árvízként tomboló tömege (der flutende Mob der Gegengeschöpfte) bontott zászlót, tűzte ki a zászlót (er flaggte)*, majd *képmás és utáncat 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 előzménye a szavak feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege maga talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével? A *képmás (Abbild)* és az *utáncat, másolat (Nachild)* a filozófiai terminológiában használatos fogalmak, terminusok, s talán arra utalnak, hogy a szavak csupán pontatlanul, silány és szegényes utáncaként 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.

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

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

A harmadik szakasz mintha egyfajta antitetikus viszonyban állna az első két szakasszal – a költői beszélő itt is elkezd egy megszólítotthoz 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 *csoda-apályt*, 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 Königsgewürten*). A *zeugen* ige továbbá egyszerre jelent a németben *tanúskodást, teremést, 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 ellenteremtények kaotikus áradatával – az égboltra kivetett szóhold felől csodás apály közeleg, és talán éppen a szókitörés örvényei azok, amelyek elapadnak, lecsendesülnek. Az *apály* (*Ebbe*), a lecsendesülés által azonban egy szívformájú, tehát érzéseket magában foglaló (hold)kráter tanúskodik a kezdetekért, vagy éppenséggel azok helyett. E *tanúskodás, tanúsítás*, vagy éppenséggel áttételes jelentéstartalommal *nemzés* (*zeugen, Zeugnis*) és általa való (*új-*

ra)teremtés királyok megszületéséért (*Königsgewürten*), vagy éppen királyi származásért, eredetért szól, történik. De ki a megszólított, és kik azok a királyok, királyi leszármazottak, akik végül is megszületnek, és akikért a szívformájú kráter vagy tanúskodik, vagy akiket áttételesen a *zeugen* ige további jelentésrétegei által egyenesen *nemz*, magából (újra) megteremt? A szóból lévő hold csodás apályt idéz elő a szintén szavakból, nyelvből álló (?), örvénylő tengeren, metaforikusan éppen úgy, mint a valódi Hold a Föld tengereiben. A szó, legalábbis a köznapi nyelv szava azonban e költői világban mintha valami közvetítőképtelen, elvetendő elem lenne, melytől mindenképp meg kell szabadulni. A megszólított éppúgy lehet Isten vagy valamiféle transzcendens erő, miként a másik ember vagy maga a költői beszélő. A szó, és itt gondolhatunk talán a mindennapi nyelv szavaira, alkalmatlan arra, hogy bármit is kifejezzon, épp ezért a költészetnek túl kell lépnie rajta. Ezek a szavak halmozódnak fel üledékként, vulkáni tevékenység kíséretében a tenger fenekén, és ennek a tengernek a felszínén bontanak zászlót és cirkálnak, hajóznak az ellenteremtények. 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 apály, lecsillapodása (s egyúttal talán önfelszámolása?) után részesülhetnek valamiféle nyelven túli közlésből, élményből. Talán csupán a költők, a nyelvet minden szinten ismerők azok, akik a költői szó birtokosaként részesedhetnek e kiváltságban, amit a mindennapok nyelvének meghaladása jelent, s talán mindenkit érthetünk e születendő királyi le-

származottak alatt, akik képesek valamit megérteni a költészetből.

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

20.

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

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

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

jaként (untertan) van jelen. Az, hogy a beszélőt átdöfték, hogy a ő az, akit *átdöftek (der Durchbohrte)*, nyilvánvalóan, miként arra egyébként Gadamer is felhívja a figyelmet értelmezésében, szinte magától értetődően krisztológiai utalást sejtet, és a megfeszített Jézus Krisztus képét, a *Piétát* idézi elénk. A megszólított ebben az esetben lehetne a keresztről levett Jézus fölé hajoló Szűz Mária alakja, aki anyaként siratja meggyilkolt fiát, az anya-fiú viszony pedig valóban sejtethet egyfajta alárendeltséget, még Krisztus esetében is. Jelentheti e mindez azt, hogy a költői szubjektum, aki adott esetben a megfeszített Krisztussal (is) azonosítja magát, teljesen kiszolgáltatja magát a mindenkori megszólított, példának okáért olvasó előtt, egyrészt azért, hogy versei révén saját tudatának, lelkének legmélyebb tartalmait tárja elé, másrészt pedig költeményeit a szabad interpretáció, akár az interpretáció önkényének rendelkezésére bocsátja? A harmadik sorban felvetődik a kérdés, *hol lángol (flammen)* egy szó, mely mind a beszélőért, mind a megszólítottért, mind a költőért, mind a befogadóért képes volna tanúbizonyságot tenni (*ein Wort, das für uns beide zeugte*). A választ azonban a költő és a vers nyilván nem képes megadni, mivel talán nem is létezik. Nem biztos, hogy egyáltalán kimondható olyan szó, mely képes tanúságot tenni mind a költőért, mind az olvasóért. Miként a vers utolsó sora írja, melyben a gondolatjel lényegében a létigei állítmányt hivatott pótolni, míg a megszólított *teljes valójában, teljesen valósan (ganz wahr)* áll, van jelen, addig a beszélő teljes tébolyban, azaz inkább maga *tébolyként* létezik, mivel közvetlenül a *Wahn* főnévvel azonosítja magát, mely egyaránt jelent *elvakultságot* és *őrületet*, de *tévhitet*, *tévképzetet*, *rémképet*. Hiszen a költői beszélő azt állítja, *ismeri (kennen)* a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúly-

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

lyozottan 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 mindenképpen kulcsfontosságú az értelmezés szempontjából. A *Gebeugte – aki meggörnyedt* főnevesült melléknév a *zeugte – tanúskodna* feltételes módú igealakra, míg az *untertan – alattvaló, alárendelt* melléknévi igenév a *Wahn – örület, téboly, káprázat* főnévre rímel tökéletesen. A *meggörnyed, meghajolt te* a rá rímelő szó alapján talán inkább az, akiért a lánghatózó 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 lánghatózó 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 fölő 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 hajszó ember ringatja magát?

Ha az én-te viszonyt ismételten a megszólaló költői beszélő és a megszólított mindenkor 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 egygyé válik saját fiktív szövegével s magát az önkényes értelmezésnek és a félreértés veszélyének kiteve feláldozza önnön igazságát és valóságát. Ő maga, és amit mond, pusztán illúzióvá, az örület és a képzelet szüleményévé válik, legalábbis a materiális világ keretei között. A materiális világ embere azonban szinte kizárta életéből a transzcendenst, emiatt pedig amit a költészet bizonyos esetekben megkísérel közvetíteni, számára valóban hagymázás locsogásnak, az örület szüleményének hathat. E két hosszabb vers közé ékelt, pusztán zárójeles kommentárként megszólaló négy sorban Celan beszélője mintha egy pillanatra lemondana a költészet esetleges igazságértékéről – azonban a vers talán pont azáltal képes felettes igazságot megfogalmazni, hogy magát a mindennapi nyelvből visszavonva igyekszik megteremteni saját valóságát, melyen belül *igaz* lehet akkor is, ha a mindennapok nyelvének keretei között már nem feltétlenül bírhat igazságértékkel.

21.

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

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

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

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

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

Mélyen
az időhasadékban,
lép-
sejtjégnél
ott vár, a lélegzetkris-
tály,
megdönthetetlen
tanúságod.

Zeugnis.

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

A *nincs-vers, nem-vers* magyar összetétellel visszaad-
ható *Genicht* neologizmus egyébiránt Celan igencsak hatá-
rozott líraesztétikai elképzeléseit figyelemben véve arra is
utalhat, hogy a versszöveg nyelvi-írásbeli terjedelmének

fokozatos csökkenése révén egyre az elhallgatás felé tendál, ily módon pedig szinte kiszikkad, eltűnik belőle a beszélő szubjektum, a száznyelvű hamis tanúságot tevő vers pedig egy idő után végre elhallgat, ám az elhallgatás, meg-nem-nyilatkozás által talán paradox módon éppen hogy sokkal többet képes elmondani.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 előkészített (gastlich) gleccserszobákhoz és -asztalokhoz (Gletscherstuben und -tischen)* vezet, olyan helyre, ahol a felesleges elemektől megtisztított nyelv (?) – erre utalhat a hó- és jég-metaphorika – már képes vendégül látni az embert, többé nem elidegenedve tőle. Persze nyilván itt sem a mindennapok (társalgási?) 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)* öszszetétel utalhat a nyelv mintegy bűnös-ként való megtisztulására, átalakulására.

A harmadik strófa képei immár egy *időszakadék (Zeitenschrunde)* mélyére kalauzolja az olvasót, ahol lépcsőszerű jégnél (ugyancsak a megtisztult / megtisztított nyelvben?) ott vár (*warten*) a költői beszélőre (vagy valaki másra?) a *lélegzetkristály (Atemkristall)*, a ciklus címadó öszszetétele, mely nem más, mint a megszólított *megdönthe-*

telen 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 szöösszetétel, hiszen a lélegezet légnemű, míg a kristály nyilván szilárd halmazállapotra utal. A lélegzet Celan költészetében számos helyen az alkotás, a költészet metaforájaként jelenik meg, a vers pedig mintegy a költői kilégzés terméke. A lélegzetkristály talán nem más, mint a kilégzéskor, 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 lélegzetkristály olyan kimondás (kilégzés) által teremtett szilárd költői valóság is, mely egyszerre materiális és immateriális.

A vers egésze, hasonlóan a *Szófelhalmozódás – Wortaufschüttung* kezdetű költeményhez voltaképpen a (költői) nyelvről és az általa kommunikálható tartalmakról tesz állításokat. A ciklus címe tulajdonképpen maga a versfüzér egyfajta végpontja, maga a költészet, melyhez a beszélő a huszonegy egymásba kapcsolódó vers kopár tájain

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

jut el. Látszólag magányos, azonban időről időre, versről versre felbukkan az az általános, körvonalazhatatlan megszólított, aki lehet maga a költő, a mindenkori olvasó, de akár Isten vagy maga a nyelv és / vagy a költészet is. Celan beszélője az apokaliptikus tájakon, a nyelv dzsungelén, pusztaságán, sziklás hegységein és hófödte tajgáin keresztül elérhet mind az olvasóhoz, mind Istenhez, mind pedig önmagához. Az út végén ott várja a lélegzetkristály, mely már önmagában, megdönthetetlenül tanúsítja, hogy a viszontagságokkal és kétkedéssel teli költői utazás voltaképpen 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 keresztül-vághatunk a világ és a nyelv legvadabb, legbizarrabb tájain, ám az utazás izgalmakban is bővelkedik. A geológiai metaforák³⁴, a precízen egymásba láncolódó 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

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.

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,

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

mint a *dialogicitás*, a másik szubjektum felé törő közlési vágy, a párbeszéd iránti megtörhetetlen akarat.

A kozmikus képek, világmetaforák, filozófiai és teológiai igazságok mellett, melyek áthatják az *Atemkristall* számos versét, s melyek által a ciklus költeményei talán egyetemes igazságokat is képesek kifejezni, megfigyelhető a versekben egyfajta mély intimitás is, mely beszélő és megszólított között versről versre kialakul. A versek sokszor metafizikus, kozmikus képeinek világában *én* és *te* egyedül marad a nyelvi pusztaságban, ám ezen egyedüllét által külön világot is képesek alkotni. Ezen intimitást, mindentől való elkülönbözödést 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 térről 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 lidércnyomászerű 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 léleg-

zetvétel – a légnemű formában belélegzett levegő kilégzés-kor már szilárd halmazállapotban, kristályként tér vissza a világba, kristályként, mely jóval keményebb, időtállóbb, tapinthatóbb, ugyanakkor talán hozzáférhetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtalan 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 feltárásnak, tehát voltaképp a megértésnek valamilyen módon ellenáll. Az *Atemkristall* ciklus hermetikus versei is ilyenek – egyszerre képesek szólni a szenzitív befogadóhoz a lehető legközvetlenebbül, akár a közvetítettség lerombolásának igényével, és zárkóznak el a teljes, maradéktalan megértés, az utolsó értelemegységig való mélységes feltárás elől. A ciklus e kettős természetéből fakadóan a versek természetesen nem csupán annyit képesek velünk közölni, amennyit egy-egy olvasat magában foglalhat. Az *Atemkristall* versei lényegében szinte kimeríthetetlen 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.

IDÉZETT IRODALOM

Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Typotex Kiadó, 2004.

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964.

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

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

Roland BARTHES, *A szerző halála*, in uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

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

Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.

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

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

Gottfried BENN, *A lírai költészet problémái*, in uő, *Esszék, előadások*,

szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

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

Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck / Ruprecht, 1976.

Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

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

Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1963.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jacques DERRIDA, *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.

Jacques DERRIDA, "A Self-Unsealing Poetic Text". *Zur Poetik und Politik des Zeugnisses*, ford. K. Hvidtfelt NIELSEN, in *Zur Lyrik Paul Celans*, szerk. Peter BUHRMANN, München, Fink Verlag, 2000, 147-182.

FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992.

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

FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173.

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

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

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

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

Hans-Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 2011.

Sean D. HEALY, *Boredom, Self, and Culture*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1984.

Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ CSABA, Budapest, Latin Betűk, 1998.

Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9-68.

Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. in *A későújkor józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 2006, 111-134.

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

KERTÉSZ Imre, *A boldogtalan 20. század*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 11-44.

KERTÉSZ Imre, *A Holocaust mint kultúra*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 72-91.

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 253-274.

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001.

KERTÉSZ Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 60-71.

KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 240-251.

KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 45-59.

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

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

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

KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994.

Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény és struktúra*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Reinhart KOSELLECK, *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus Kiadó – Ráció Kiadó, 2008.

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

Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, in *Athenaeum*, 1992 I./3., 3-16.

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

PETŐ Zsolt, *A celani fuga*, Gond filozófiai folyóirat, *Az esztétikai tapasztalat és interpretáció* c. konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai.

<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

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

Joachim POLZER, *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Aufstieg und Untergang des Tonfilms – mit Geschichtsdarstellungen zu Lichtton und Magnetton*, 6. Ausgabe 2, Potsdam, Polzer Media Group, 2002.

Alvin H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 2010.

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

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

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

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am. M., Suhrkamp Verlag, 1972.

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