

KÁNTÁS BALÁZS

HAMUBÓL POÉZIS

A HOLOKAUSZT TRAUMÁJA

PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN

Paul Celanról, a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjéről köztudott, hogy zsidó származása ellenére ellentmondásos viszony fűzte a judaizmushoz – a Holokauszt borzalmaival akarata ellenére nézett kellett szembenéznie. Lírája megítélésem szerint, s ebben már talán számos elemző egyetért, egyetemes perspektívából is olvasható, nem csupán úgy, mint úgynevezett KZ-líra. Sokkal inkább egy szegmentálható, elemzői megközelítéstől erősen függően több halmazra osztható életműről beszélhetünk, azonban természetesen számtalan helyen felbukkannak verseiben olyan motívumok, melyek a zsidó identitásra, a judaizmusra utalnak – a celani költészet ezen jegyeinek vizsgálatára szeretnék röviden kitérni, valamint arra, hogyan lehet a Holokauszt traumája e költészet egyik esztétikumképző tényezője.

Természetesen szinte lehetetlen feladatra vállalkozna az, aki a legapróbb részletességgel kíván elemezni és kiemelni minden egyes motívumot e nagyszabású költői életműből, mely kapcsolatba hozható a zsidóság kérdésével, e téma külön monográfiát érdemelne, mint ahogyan születtek is ilyen munkák¹ Celan költészetéről, azonban úgy gondolom, mindenképp érdemes egyes aspektusokat, motívumokat megvizsgálva egy pillantást vetni arra, mit is jelenthetett a költő számára a zsidó identitás vagy annak ellentmondásai, milyen módon is jelenik meg mindez egyes versekben, továbbá a celani értelemben vett zsidóságnak, ha van ilyen, milyen egyetemes vonásai lehetnek.

Ahol talán a zsidóság kérdésének vizsgálatát Paul Celan líráját illetően kezdeni érdemes, az talán mára alpművé vált, szinte mindenki által ismert korai verse, a *Todesfuge* – *Halálfűga* című költemény, melynek elemzésére mindenképp érdemes kísérletet tennünk.

¹ Viszonylag korai Celan-kritikusok tollából születtek olyan, nem egy esetben könyvnyi elemzések, melyek Paul Celan líráját szinte kizárólag a zsidó identitás kérdése felől igyekeznek megközelíteni. Az egyik legszélsőségesebb ilyen álláspontot talán Peter Meyer korai Celan-monográfiája képviseli, mely szinte csak és kizárólag zsidó költőként foglalkozik Celan életművével. Lásd bővebben: Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Heidelberg, Landau, 1969.

Halál-esztétika, zene, dialógus – kísérlet Paul Celan Halálfűgájának egy olvasatára

Halálfűga

Napkelte korom teje este iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged
iszunk csak iszunk csak
és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit
ezt írja csillagragyogásban előfüttyenti kutyáit
füttyenti zsidóit elő sírt ásat a földbe
és rendeli tánczene szóljon

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit sírt ásunk ím a szelekbe feküdni van ott hely

Mélyebbre kiáltja az ásót itt meg ott hadd szóljon a zene az ének
kap az övéhez a vashoz lendíti kék szeme van
mélyebbre a földbe az ásót itt ott fűjjátok húzzátok a tánchoz

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan

Kiált lágyabban játszd a halált a némethoni mester
kiált borusabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok
s fekhettek fellegsírbá feküdni van ott hely

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk a halál némethoni mester
és este iszunk és reggel iszunk csak iszunk csak
a halál némethoni mester kék szeme van
elér a golyója talál sose téved
egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
ránk hajtja szelindekeit sírt ad minékünk a szelekben
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni mes-

ter

aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit²

² Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16-17. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért:

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

A *Halálfüga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik, s benne sok más egyéb mellett talán egy határozott líraesztétikai elképzelés is megfogalmazásra kerül. A szerző még aránylag korai költészetéhez tartozik, s nyíltan, deklaráltan kötődik a Holokauszthoz, miként az már a jelen dolgozat korábbi fejezetében is említésre került. A vers egyszerre használja a Holokauszt történelmi negatív tapasztalatát, s ezzel párhuzamosan a holtakkal folytatott implicit dialógust, illetve a zenei szerkesztettséget és a zenei formákra történő explicit utalást, mint esztétikumképző tényezőt. Egyszerre tárja elének a szerző fiatalkori, még rengeteg ornamentikus elemet magában foglaló líraesztétikáját, illetve vázolja fel, vetíti előre a költő egész életművén végighúzódó, s a kézzel-foghatóan csak jóval később kialakuló esztétikai koncepciókat.

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb felkészültséget, irodalomtudományi és irodalomtörténeti ismereteket, mindössze elég annyit tudni hozzá, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiirtási hullám, amelyet ma Holokausztként ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt³ tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fűgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustjának* nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának változtatása, variálása, ismétlése adja. Voltaképpen az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrarendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamálás esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás

³ PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációja⁴ felől kísérjük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfüga*, hanem *Todestango – Haláltangó* volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a *Contemporanul* folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségre, illetve a zene nyelven kívüli / nyelven túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre, nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét eseményeire is. Többek között John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos lágerekben a világháború során bevett gyakorlat volt, hogy deportált zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy az embe-

⁴ Vö. Bonyhai Gábor nevezetes tanulmányával: BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544.

rekkel zenei kíséret mellett ásták meg saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango – Haláltangó* címen, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a lengyel Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint életrajzi személy és mint a koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.⁵

Elterjedt megközelítés, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag kevésbé értékes szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékesebb irodalmi szöveg, ha megfelelő zenei dallamon szólaltatjuk meg.⁶ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önmön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és le-

⁵ John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 28-31.

⁶ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

het, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

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

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát⁷ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szépség ka-

⁷ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108. Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

tasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség(eszmény), amelyet a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége, adott esetben megbízhatatlansága által megtestesített borzalommal.

A zenei szerkesztettségen túl a *Todesfuge* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan későbbi, oly gyakran hermetikusként titulált verseinek jelentős része, hiszen a szakirodalom jelentős hányada is az úgynevezett Holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja számon. Súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészeti formába foglalása, lírai keretek között való archiválása egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemes értelművé emelni, miként az minden eminens irodalmi szöveg esetében fennállhat.

A szöveg tehát a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még viszonylag explicit módon referál a valóságra, a történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot / valóságot hoz létre, ezáltal pedig mintha megkísérelne kilépni a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom, a *Todesfuge*, habár megelőlegezi Celan későbbi, hermetikus és kontextustól már jelentős vagy teljes mértékben függetleníthető költészetét, s annak esztétikai vonulatait is, még mindenképpen erős valóságreferenciával bír, s önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljes mértékben a költői képzelet szüleményeként, az imaginárius síkján kellene értelmezni. Sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részleteként szólal meg, mely nem explicit, de inkább implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert elbeszélésnek pusztá sejtetése, töredékes metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy annak indokait, vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét képesek legyünk megérteni, feldolgozni.

Ha közelebbről vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami mindenképpen elsőként a szemünkbe ötlik, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-

lágerekben fémögrében osztott fekete kávéra. A tej fehérsége, illetve az anyatejhez társítható szemantikai mező révén eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonnyal nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej⁸, ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további részének. A *házban lakó férfi* egy zárt térben tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében a *kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonoszussággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világában folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a szelekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagtalán levegőbe sírgödröt ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelenségének tényével. Hiszen a zsidó nép ellen elkövetett bűnök éppen azt az embertelen létállapotot hivatottak leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetőek

⁸ Az eredeti német szövegben egyszerűen *schwarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget.

le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából⁹, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás ily módon kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

A *Halálfüge* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a Holokauszt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitérnek, ugyanaz a jelentés átvődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért a költemény kapcsán talán nincs értelme specifikumokban gondolkodni sem. Celan lírájának egyik alapélménye valóban a Holokauszt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a Holokauszt azonban semmiképp sem csupán *egyetlen nép Holokausztja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfüge*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen bizonyos bibliaértelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai kereshetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájába, a Holokauszt a második világháborúba, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharába simul, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkire szól – pusztán rajtuk, olvasókon

⁹ A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja: DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Híd, 1984/6. 828-831.

műlik, milyen mértékben halljuk meg, s főleg hogyan értelmezzük e kiáltást.

*

Maga a tény, hogy a költő anyanyelve a német volt, és habár számos nyelven anyanyelvi szinten tudott, élete végéig szinte kizárólag németül, a zsidó népet legyilkolni akarók anyanyelvén írt, is már magában hordoz bizonyos ellentmondásokat. A kérdést többszörösen árnyalja Celan lehetséges rétegzett kulturális identitása, hiszen a költő Bukovinában¹⁰, a mai Ukrajna területén született. A *Halálfügében* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*¹¹ című verse előlegezi meg.

Bukovina, a táj, ahol Celan született és felnőtt, azonban mégsem kapcsolódik olyan szorosan a Holokauszthoz, mint az ismert koncentrációs táborok helyei, ahogyan azt Kiss Noémi¹² is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok, a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a Holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes¹³ megállapítása szerint az irodalomban időnként sokkal beszédesebb, többet mondóbb az, ha egy hely nem kerül explicit módon megnevezésre, hanem áttételesen, metaforikus körülírással kerül bemutatásra. Nem a konkrét földrajzi

¹⁰ A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 20-21.

¹¹ Immanuel Weissglas versének szövegét lásd: Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit. Gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

¹² KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18-29.

¹³ Roland BARTHES, *A régi retorika*, in *Az irodalom elméletei III*, Jelenkor, Pécs, 1997. ford. SZIGETI Csaba, 67-178.

hely holléte számít, sokkal inkább az, hogyan nevezzük vagy nem nevezzük meg, illetve milyen asszociációk társulnak hozzá az emberiség kulturális emlékezetében. A hely és annak jelentése közötti viszony egymásnak való megfeleltetésen alapszik, azaz metaforán.¹⁴ Habár a KZ-líra klasszikus színhelye kétségtelenül nem Bukovina, mindenképp Csernovic volt az a város, ahol Paul Celan született és felnőtt, mely korábban az Osztrák-Magyar Monarchiához, majd Romániához, végül Ukrajnához, a Szovjetunióhoz tartozott. Már ebből az apró, látszólag elhanyagolható történelmi tényből is kiderülhet, milyen sokféle kultúra és sokféle identitás keveredhetett egy Csernovicban született, zsidó családból származó, egyébként nem mellékesen német anyanyelvű költőben. Mint ahogyan arra a Kiss Noémi Celan-könyvében idézett Krasztevez Péter¹⁵ is rámutat, Csernovic a XX. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna, a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

Ilyen, kulturálisan sokszínű közegből indult ki tehát az, amit ma Celan-lírának szokás nevezni. A zsidó gyökerek mellett ott találjuk a német, az orosz-ukrán és a román hagyományokat is, melyek egymással is keverednek, egymással is interakciót folytatnak bárki életében, aki e területről származik. Ehhez társult még, hogy Celan a világháború után emigrációban, Párizsban élt és alkotott egészen haláláig.

Celan korai recepciója még kétségtelenül szinte csak és kizárólag a Holokauszthoz és a zsidó kultúrához kapcsolja a költő életművét¹⁶, értelmezése csak később, halála után, a 80-90-es évek tájékán vált valamivel egyetemesebbé. Később persze a szerző csernovici és bukovinai származása, és az ebből eredő esetleges komplex kulturális identitás is

¹⁴ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18.

¹⁵ KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovci*, in uő *Mitosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997. 171-176.

¹⁶ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 25.

az elemzések középpontjába került.¹⁷ Winfried Menninghaus¹⁸ úgy véli, a költő csernovici származásának vizsgálata ugyancsak azért maradt sokáig figyelmen kívül, mert a bukovinai régió egyáltalán nem volt a Holokauszt központja, a celani életművet a zsidóság és a Holokauszt kérdéséből kiindulva elemzőknek pedig ez a tényező szinte teljesen elkerülte a figyelmét.

Israel Chalfen¹⁹, Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan lírájának egyes aspektusait bármilyen aspektusból megértsük, mindenképp szükség van a szerző bizonyos életrajzi tényeinek ismeretére, többek között bukovinai származásának és zsidó identitásának figyelembe vételére. Chalfen ezt úgy nyilatkozza, mint „*Celan földije*”, éppen ezért persze elképzelhető, hogy elemzői-életrajzírói álláspontja valamennyire elfogult. Mindenképp felvetül a kérdés, hogy Celan lírájának megértéséhez kell-e a költő biográfijának alapos, vagy legalábbis felszínes ismerete, vagy egyes szövegei annyira egyetemes tartalommal bírhatnak, hogy akár az életrajzi tények figyelmen kívül hagyásával is elemezhetőek?

A kérdésre alighanem nincs egyértelmű válasz, meglátásom szerint azonban talán létezhet egy olyan kompromisszum a két álláspont között, mely szerint egyes szövegek, melyekben nincs konkrét utalás a zsidó identításra, talán értelmezhetőek az életrajz ismerete nélkül is, más szövegek azonban, melyek a zsidó és / vagy keresztény kultúrkör esetleges kevésbé ismert utalásaira, fogalmaira épülnek, megkövetelhetik azt is, hogy az elemző rendelkezék valamiféle ismerettel a szerző életrajzáról.

Zsidósága mellett azonban Paul Celan, mint kultúrák között átlépő, mintegy többes identitással rendelkező költő, mindenképp más írá-

¹⁷ A kérdéstről részletesebben lásd: Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*. Merkur, 1999/3-4. 345-357.

¹⁸ Winfried MENNINGHAUS, i. m.

¹⁹ Israel Chalfen, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

Israel Chalfen könyvét idézi: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 41.

nyokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibbolet-motívum, mely a kultúrák, nyelvek, identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*²⁰ című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész könyvet írt Celan költészetéről, ugyanerre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is, hogy a költő átlép, keresztüljár a kultúrák között, önmagának azonban nincs valódi hazája, így egyszerre érezheti otthon magát mindenütt és sehol.

Kiss Noémi ugyanennek kapcsán kitér Celan másik viszonylag ismert, *Huhediblu*²¹ című versére is. A verset ugyancsak nem idézem teljes szövegében és nem elemzem részletesebben, hiszen úgy gondolom, Kiss Noémi fordítása és elemzése teljes mértékben megfelelő, azt talán Celan zsidó identitásának vizsgálata kapcsán mégiscsak érdemes megjegyezni, hogy a *huhediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pseudo-héber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Idézésre kerül például Appolinaire, Verlaine vagy Mandelstam, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelő. A Celan által megidézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím zsidó identitásra utaló referenciaként is érthető, de megint csak megjelenik Celan költészetének egyik jellegzetes vonása – a megszólalásmódok, motívumok, kultúrák ötvözése.

Persze vizsgálható Celan lírája csak és kizárólag a zsidóság aspektusának nézőpontjából. Példának okáért Bacsó Béla²² és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átütő erővel.

²⁰ Vö. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.

²¹ A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 95-97.

²² BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63-67.

Celannak persze számos olyan verse van a jól ismert *Halálfügán* túl, amelyről elmondható, hogy tulajdonképp a *zsidóságról*, annak ellentmondásairól szól, vagy legalábbis számos olyan utalást tartalmaz, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a zsidó vallásban és kultúrkörben való valamilyen mértékű jártasság, és semmiképp sem árt ismerni azt a tényt, hogy a vers szerzője bírt valamiféle zsidó identitással.

A jelen keretek között először a még a költői életművének korai szakaszához sorolható, ugyancsak kiterjedt recepcióval rendelkező *Tenebrae* című szöveg rövid értelmezésére tennék kísérletet, majd áttérnék a celani oeuvre néhány sokkal későbbi, érettebb darabjára, példaként kiragadva azokat a szerző életművéből, annak bizonyítására, hogy Celan költészetének vizsgálatakor a zsidó identitás figyelembevétele elengedhetetlen, de talán nem kizárólagos feltétele.

Kísérlet a Tenebrae című vers értelmezésére

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

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

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni

katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Csillogott.

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

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

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.²³

²³ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

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

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

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken

Néhéz helyzetben van az az olvasó, aki valami újat akar állítani a fenti versről. A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó²⁴, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.²⁵ A menetelő, megalázott, egymás húsába

nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

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

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

²⁴ A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

²⁵ Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

maró emberek csoportja Istent szólítja meg, azonban e csoport tagjai nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (Maar), vályúra (Mulde) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktalan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a *natúr*ába. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy sokkal inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez. Még az sem egészen bizonyos, hogy a két értelmezés kizárja egymást.

Vajda Károly a *Tenebrae*t elemző tanulmányában végigkíséri a vers exegézistörténet, s felhívja rá a figyelmet, hogy többek között Otto Pöggeler visszaemlékezéseiből tudhatjuk: Celan katolikus felesége, Gisèle de Lestrange és rokonsága révén részt vett egyszer a nagypénteki virrasztás éjszaki istentiszteletének azon mozzanatában, melyet *officium tenebrarum*nak hívnak – a szertartás lényege, hogy az összegyűlt hívek egy-egy zsoltár elmondása után mindig eloltanak egy-egy gyertyát a templomban, s ezt addig ismétlik, míg a helyiségben be nem áll a teljes sötétség.²⁶ Vajda továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy Gadamer értelmezésben a versben a jelen és múlt idejű történelmi és vallási tapasztalat egyaránt jelen van, a *te tested* szókapcsolat pedig olvasatában egyértelműen a megfeszített Krisztus testére utal, tehát mindenképpen a keresztény, krisztologizáló interpretáció mellett foglal állást.²⁷ Ugyancsak

²⁶ VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100-116.

Vajda Károly tanulmányában Otto Pöggeler alábbi szövegét idézi: Otto PÖGGELER, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986, 133; 405.

²⁷ VAJDA Károly, i. m. 104-105.

Vajda Károly értelmezéstörténeti vázlatát tovább követve talán érdemes megjegyeznünk, hogy a *Tenebrae* egyik magyar értelmezője, Lichtmann Tamás egy előadásában, melyet Pilinszky és Celan kapcsolatainak szentelt, megjegyzi, hogy Celan többek között a költészet erején keresztül kerüli meg az elnémulás veszélyét, s számára a nyelv nem csupán a kommunikáció közvetítő közege, hanem egyúttal maga is létmód és kizárólagos valóság.²⁸ A *Tenebrae* című Celan-vers nyelvvalósága által megteremtheti annak lehetőségét is, hogy a XX. század legborzalmasabb történelmi eseménysorozatát mitopoétikai alakzatok mentén helyezték el a kortárs befogadók, egyúttal átlépve a megváltás, a remény horizontjába.²⁹

A vályú vizében, melyből a menetelő embercsoport iszik, felsejlik isten képe (Bild), s éppen annak *kép* jellege az, melyet a szöveg hangsúlyoz. *Isten képe* semmiképpen nem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredeti alapján nem állapítható meg egyértelműen, vajon a vér az emberek vére, melyet Isten, talán Ószövetség boszúálló-büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Amennyiben ugyancsak Vajda Károly értelmezéséhez kanyarodunk vissza, a szerző kifejti, hogy megítélése szerint a vers azt mondja, hogy nem az Úr vérét ontották ki, tehát Gadamer krisztológizáló olvasatával szembehelyezkedve *az Úr ontotta mások vérét*, a vér tehát semmiképpen sem azonos Jézus az emberiség bocsánatára kiontott vérével.³⁰ Bármelyik értelmezés mellett foglalunk is állást, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató,

²⁸ Vö. LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Welststandes und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von). Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995, 96.

Idézi: VAJDA Károly, i. m. 105.

²⁹ VAJDA Károly, i. m.

³⁰ VAJDA Károly, i. m. 106.

Istent megszólítva pedig egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt és érthető lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a Holokauszt borzalmi után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi, hiszen éppen a visszájára fordul. E problémakör mélyebb megértéséhez ugyancsak Vajda Károly alapos interpretációja adhat a számunkra támpontot. A blaszfémia, az istenkáromlás ugyanis, bár a Celan-irodalom számos képviselője egyértelműen emellett az olvasat mellett foglal állást, ebben a kontextusban, ebben a versszövegben korántsem egyértelmű. A keresztény hagyomány mellett a zsidó vallási tradíciót is mélyebben bevonva a vers értelmezésébe kiemelendő, hogy Talmud egyik szerzője, Jochánmán rabbi szerint Isten maga is imádkozik, mégpedig önmagához, éppen azért, hogy irgalma győzedelmeskedjen a bűnös emberek iránti haragja és ítélkezni akarása felett, ez pedig a zsidó vallási hagyomány egyik megkerülhetetlen motívuma, még akkor is, ha a versben megfogalmazódó fenyegető hangvételi felszólítás talán első olvasásra feszegeti is az istenkáromlás határait. Az imából, mint a nyelv speciális használatából fakad a költeményben megfogalmazott *közelség* Isten és ember között.³¹ Az istenkáromlás ténye bibliai alapon tehát ebből az irányból olvasva nem igazolható teljes mértékben, sőt, adott esetben még meg is cáfolható.

A vers többes szám első személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális(abb) olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a Holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, ki-

³¹ VAJDA Károly, i. m. 112-113.

szolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben pedig elégtételt követel Istentől.³² Ebben az esetben indokolhatónak tűnhet, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest³³ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.³⁴ A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. Isten a versben hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Ha Isten maga annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje, akkor megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásá-

³² Többek között Michael Lackey az, aki Paul Celan költészetét a teológia nyílt bírálataként olvassa, mely olvasat szerint akár maga Isten, illetve a benne való hit is felelőssé tehető a Holokausztért, hiszen ha a zsidó nép nem hitt volna feltétlenül az őt elhagyó Istenben, nem kellett volna a Holokauszt elszenvedését sem vállalni. Lackey ezen álláspontját az *Es war Erde in ihnen* kezdetű Celan-vers elemzése kapcsán fogalmazza meg. Vö. Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, in *Monatshefte*, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

³³ Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 112-117.

³⁴ Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiája felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélője azért van *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 103.

ból kifolyólag az Úr már a káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott esetben cinikusan hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit, ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése és ebből fakadó fenyegető megnyilatkozása ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.³⁵

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a Holokauszot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e magukból kifordult, elállatiasodott emberekből álló menet voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó náci német katonáinak menetére utal, de mindenesetre értelmezhető hatalomra törő, vérszomjas emberek csoportjaként is. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ uralásának örült vágyától hajtva³⁶ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének meg-

³⁵ Vö. Gadamer Tenebrae-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

³⁶ Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, a világ technikai uralására törő vágy koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

ivása ebben az esetben nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér, fenntartva a krisztologizáló olvasat létjogosultságát, ismételten lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnét egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a keresztény liturgiai szertartásával, a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, s lényege szerint nem más, mint a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszajukra fordulnak, e térben pedig, ahol az ember Isten fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel a Teremtőt, talán nincs is többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.³⁷ Isten eszerint az olvasat szerint nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképessége, maga az isteni minősége az, ami drasztikus módon megkérdőjeleződik.

Persze a megválthatatlanság sem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le a megváltás lehetőségéről, hiszen, miként azt fentebb már említettük, Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.³⁸ Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig

³⁷ A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoltárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek*. 179-185.

³⁸ Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás lehetőségének foszlányai. Isten áldással fordul az emberhez, s ilyenkor maga is meghajtja a térdét.³⁹ Többek között a *Tenebrae* nyolcadik verszaka az, mely rájátszik a *Teremtés könyvére*, amelynek állítása szerint az ember nem más, mint Isten képmása. A vers sugalmazása szerint talán éppen ez a kép az, amely a vér által visszatükrözött arcok eltorzult vonásaiban szétzúzódik, hiszen a Bibliában a vér és a lélek számos helyen szinonim kifejezések, többek között ezért tilos a zsidó vallás követői számára az emberi vér fogyasztása, a versben az üzött, állati szintre degradálódó emberek csoportja ellenben vért iszik, ezáltal súlyos szentségtörést követve el.⁴⁰ A Holokauszt elszenvedett traumája, az értelmetlen halált halt emberek áldozata azonban talán még ez alól is felmentést adhat. Vajda Károly értelmezését követve Celan verse a poliszémia, a jelentésrétegek párhuzamos jelenléte által leszámol a közhelyekkel, s éppen a *Tenebrae* többértelműsége az, mely által a lírai beszélőként megnyilatkozó, méltóságát veszített, elállatiasodott embercsoport talán vissza is kaphatja ember mivoltát, méltóságát, hisz Isten közel van hozzájuk, több értelemben is – az ember váratlan módon éppen azáltal nyeri vissza emberségét, hogy az önmagából való kivetközöttség állapotában átélt szenvedésen keresztül az emberiség bűneiért és megváltásáért szenvedő Istenhez hasonlatossá válik. A *közelség* a lehető legkomplexebb értelmet nyeri el a vers elejétől a végéig, Isten pedig nem a törté-

³⁹ Tanulmányában Vajda Károly ezen állítás alátámasztására számos zsolnárt, bibliai szöveghelyet idéz.

⁴⁰ Vajda Károly felhívja rá a figyelmet, hogy a zsidó történetírás éppen a *holocaustum* kifejezés vallásos konnotációi miatt (a szó eredeti jelentése: Isten kiengesztelésére szánt égőáldozat) vonakodik a *Holokauszt* kifejezés használatától, s használja helyette inkább a *Soá* bibliai kifejezést, mely hirtelen végbemenő, maga után pusztaságot, kopárságot hagyó kataklizmát jelent. Vö. VAJDA Károly, i. m. 113.

nelmet mozgató erő birtokosaként, hanem maga is a népirtás által bekövetkező szenvedés részesévé váló, az emberrel szövetséget kötő Istenként jelenik meg, aki paradox módon maga is áldozatot mutat be.⁴¹ Az egymásnak látszólag radikálisan ellentmondó olvasatok, az első olvasásra szégyenletesnek ható blaszfémia és az emberhez még e ponton is szükségszerűen irgalmas Isten képe nem kizárják, sokkal inkább kiegészítik egymást, az ima, a visszajára fordított zsolnárt pedig talán egyszerre olvasható vád- és védőbeszédként.

EGYSZER

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

Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.

Fény volt. (Meg)menekülés.⁴²

⁴¹ VAJDA Károly, i. m. 114-116.

⁴² A verset saját fordításomban közlöm (K. B.). A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

EINMAL,

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

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.⁴³ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (er) nem másra, mint magára Istenre utal.⁴⁴ A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *hallotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (nachtlang) tartott, illetve mindenképp *valós* (wirklich) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (ich en – ichten). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben ichten ige feltehetőleg arra utal, hogy az egy(es) (Eins) és a végtelen (Unendlich) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés voltaképpen nem teljes

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

A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

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

⁴³ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

⁴⁴ Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (Herr) megnevezés helyett az Ő (Er) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán a kiválasztott szerepében tűnik fel, hiszen ő az, aki birtokába kerül egynek és a végtelennek, *akivé* ez a bizonyos egy és végtelen *átsemmisülnek*. A vers záróképe csupán annyi, hogy a költői beszélő *fényt* látott, majd *(meg)menekülést*. Az eredeti német szövegben olvasható Rettung főnév nem egészen azonos a bibliai értelemben vett megváltással (Erlösung), azonban mindenképp rokonértelmű vele, a retten (megmenteni) igéből képzett főnév szótári alakja szerint *menekülést*, *szabadulást*, *segítséget*, *mentséget* jelent, e megmenekülés, megmentés pedig minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azzal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten – ichten – Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (én) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozatala által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelvek, szóképzési rendszerük valamennyire hasonló.⁴⁵ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelvnek a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben feltételezzük, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek

⁴⁵ Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75, 71.

nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonlatos emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszéli el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosott*, bűnei elvették, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.⁴⁶ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére lehet a maga módján *valós* (wirklich) tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

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

⁴⁶ Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (el)beszélő nem mást, mint egy álmod beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. BARTÓK Imre, i. m. 133.

ból a jövő felé tartás feltételezése emberi kategória, Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló⁴⁷, hiszen a Teremtő maga örökkévaló. Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könyörületes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,

vérragyogásban:

a ragyogó szó.

Ráhel anya

nem sír többé.

Keresztülvitték / Keresztülvittek mindent,

az elsiratottak között. / amit elsirattak.

Némán, a szívartériákban,

megkötözetlenül:

Civ, a fényesség.⁴⁸

⁴⁷ Vö. Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József

A vonatkozó részeket lásd online:

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

⁴⁸ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

NAH, IM AORTENBOGEN,

im Hellblut:

A *Nah, im Aortenbogen – Közel, az aortaívben* kezdetű kései Celan-vers két olyan motívummal indít, melyek Paul Celan költészetének meghatározó elementumai – ezek pedig a szív és a szó. Az aortán átfolyó vér ragyogásában mintha a szó ragyogna fel – feltehetőleg szent szó, isteni szó.

A következő strófában explicit bibliai utalás kerül a versbe – Ráhel, Jákob felesége, József és Benjámín anyja, az Ószövetség egyik emblemikus nőalakja, a zsidó nép egyik ősanja. Azonban *Ráhel anya* (Celan valószínűleg rájátszik a Ráhel név eredeti, héber jelentésére is, hiszen a szó valaha nőstény bárányt, anyajuhot jelentett) nem sír többé, hiszen *keresztülvitték az elsiratottak között* – a fragmentált szintaxist használó versszöveg egy másik értelmezési lehetőség szerint *át- / keresztülvittek mindent, amit elsirattak*, ebben az esetben pedig az elsiratott *dolgok* referenciája igencsak bizonytalan. Talán úgy is interpretálhatjuk a szöveget, hogy talán Ráhel anya immár maga is halott, azaz az elsiratottak, a halottak köré került, de persze az az értelmezés is megengedett, hogy miután látta azokat, akiket / amiket már elsirattak, sőt, *átvitték / keresztülvitték őket valahová* (a túlvilágra kerültek?), az elvesztésükbe végül beletörődik és többé nem siratja őket.

das Hellwort.

Mutter Rahel
weint nicht mehr.
Rübergetragen
alles Geweinte.

Still, in den Kranzarterien,
unumschnürt,
Ziw, jenes Licht.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Faden-sonnen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ, a fényesség*. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének, megtestesülésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létét.⁴⁹

A vers három kulcsmotívuma megítélésem szerint a szív, Ráhel anya, és *Civ*, az isteni fényesség. De vajon milyen kapcsolat fedezhető fel e három elementum között? A vers kezdetén és végén megjelenő aorta és artéria lehet akár magának Ráhel anyának a szíve is – e költői világban a vérkeringés, a ciklikusság válik meghatározóvá. Ráhel anya nem sír, sirat többé, miután keresztülvitték / körbehordozták az elsiratottak között, és akár egygyé vált velük, akár csak látta őket, szembesült velük, de akkor is békesség lett úrrá rajta. A szívben kigyúl az isteni fényesség, melyen keresztül Isten talán magához emeli a zaklatott lelkű, hányatott sorsú embert, legyen az akár a Biblia egyik emblemikus asszonyalakja, akár a zsidó nép, akár az ember általában. *Civ, a fényesség* talán magával a vérragyogásban megjelenő ragyogó szóval azonos, Isten tehát ezen keresztül nyilatkoztatja ki jelenlétét, egyúttal elhozva a megnyugvás, a megváltás lehetőségét.

Celan költészetére jellemző módon itt is megjelenik a nyelvek, nevezetesen a német és a héber nyelv közti átlépés játéka, végbemegy a *lélegzetváltás*, hiszen a szöveg intertextuálisan egy jiddis, tehát a német és a héber között álló nyelven íródott szövegre utal, nevezetesen egy régi, 1919-es jiddis altatódalra:

„*Vet di mamme Rokhl veynen
Vet Meskieh nit mer kenen
Dos geveyn aribetrogn.*’

⁴⁹ Celan minden bizonnyal Scholem vagy Martin Buber munkái alapján ismerhette e zsidó misztikában használatos terminust.

E három sort egyébként maga Celan is lejegyezte, mégpedig Gerschom Scholem Isten anyaszerű, női megnyilvánulási formáját, a *Sekhinát* tárgyaló könyvének Ráhelről alakját értelmező része egyik oldalának aljára.⁵⁰ A jiddis szöveg körülbelüli magyar fordítása valahogy így hangzik:

„*Ráhel anya sírni kezd
a Messiás nem bír tovább
távol maradni e siralomtól.*”

Ezen, a verssel szoros intertextuális kapcsolatban álló sorok alapján túlzás volna-e azt feltételezni, hogy a fenti versből kiolvasható egyfajta megváltásvágy, vagy a megváltás előrevetítése? Az isteni fényesség mindenképpen Isten saját, pozitív, reménykeltő megnyilatkozása. A szív pedig az a hely, ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten mindenképp *lakozik, jelen van*. Ha pedig a szívben, a ciklikus vérkeringés központjában kigyúl az isteni jelenlétet jelölő fénysugár, az már egy lépés lehet a megváltás felé. Ráhel anya talán azért nem sír többé, mert minden viszontagság után felsejlik a Messiás eljövetele, a megváltás reménye.

Akár Auschwitz, akár csupán általában a zsidó nép és az emberiség tragédiái után, de egy-egy Celan-versben, e költészet általában nyomasztó, lidércnyomásszerű, olykor világvégi tájai ellenére időnként mintha felvillanna az optimizmus, a megváltás lehetőségében való hit is. E megváltás persze történhet sokféle módon, hiszen már semmi sem ugyanaz, mint a trauma eseményei előtt volt – ám *Civ*, az isteni fényesség akkor is jelen lehet az emberi szívben, és amíg ott fényeskedik, zsidó és nem-zsidó embereknek egyaránt reményt adhat a megváltásra.

⁵⁰ John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 238.

TE A SÖTÉTSÉGPARTTYÁVAL,
te a kővel:

(Örök?) éj van,
világítok önmagam mögött.
Teríts le gyorsan,
komolyodjunk
meg végre.⁵¹

A fenti vers a *Schneepart – Hószólam* című kötetben került jelent meg, 1971-ben, Celan halála után. A szöveg elején azonnal megjelenő megszólítás, mint Celan kései verseinek többségénél, meglehetősen megnehezíti az interpretációt. Nem tudni, a lírai beszélő kit szólít meg, ki az a körülírhatatlan valaki, aki ott áll a vers terében a „sötétségparittyá”-val és a „kő”-vel, ki az, akinek le kellene terítenie a lírai beszélőt.

A parittyá és a kő szimbolikája azonban minden bizonnyal nyilvánvaló – eszünkbe idézheti az Ószövetséget, azon belül is Dávid és Góliát történetét. Ez pedig egyértelműen a zsidó-keresztény kultúrkör bevonó-

⁵¹ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

DU MIT DER FINSTERZWILLE,
du mit dem Stein:

Es ist Überabend,
ich leuchte hinter mir selbst.
Hol mich runter,
mach mit uns
Ernst.

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

dása a vers világába – de vajon a bibliai Dávid király volna az, akinél *sötétségparittyá* és kő van, a megszólaló lírai beszélő pedig szimbolikusan Góliát?

Aligha dönthető el egyértelműen, mit is akar megfogalmazni ez a mindössze néhány soros, enigmatikus költemény, annyi azonban szinte biztos, hogy valamilyen módon Dávid és Góliát bibliai története idéződik meg, kerül újrafogalmazásra, újramesélésre a vers szövegében.

Azonban szó sincs többé küzdelemről – a parittyá anyaga is maga a *sötétség*, a lírai beszélő / Góliát megszemélyesítője azt kéri a feltehetőleg a sötétségből kibontakozó, kezében is sötétségből készült parittyát tartó alaknak, hogy végezzen végre vele, forduljon végre komolyra a beszélő szerint látszólag nevetséges, ironikus helyzet.

A viszonyok teljesen a visszajukra fordulnak – Góliát köztudottan nem zsidó, hanem filiszteus nemzetiségű, egy a zsidó nép ellen törő másik nép fia, és aki egy ifjú izraelita hős, Izrael későbbi királya által győzetett le. Itt azonban mintha nem a homályból kibontakozó, a sötétséget megtestesítő alak lenne a pozitív figura – persze nem tudhatjuk azt sem, a megszólaló, megtört, leterítését is szinte líriatlan tömörséggel, hermetizmussal megfogalmazó beszélő mennyire *pozitív* figura, illetve mennyire van még értelme ennek a kategóriának a baljós, lidércnyomás-szerű tájakon játszódó kései Celan-versekben.

Az egyetlen referenciális pont, ami a verset a valósághoz, az európai / emberi kultúrához köti, az a parittyá és a kő, illetve az általa való leterítés, leterítettetés szimbolikája. Ha feltételezzük, hogy a Holokauszt és a világháború után szinte minden a visszájára fordul, az is elképzelhető, hogy Góliát harc nélkül, önként kéri saját leterítését, azaz elpusztítását. Ha pedig minden inverz módon, önmagából szemantikai értelemben kifordultan jelenik meg, akkor még az is elképzelhető, hogy Góliát a *zsidó*, és éppen Dávid, egyfajta ellen-Dávid az, aki a zsidó népre tör a sötétségből kibontakozva, sötétségből való fegyverekkel. A zsidó népet megtestesítő költői beszélő, ez az ellen-Góliát azonban nem harcol, hiszen már megszokta üldöztetését – nem ellenáll a halálnak, inkább egy-

fajta cinikus kiállással kéri a felbukkanó fenyegető árnyalakat, hogy legyen végre vége, terítse le végre valahára.

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „(örök) éj”-ben, a körülötte gyülekő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos *te* a sötétségből való parittyával és kővel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlélte, azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos, meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője, akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, emelt fővel adja meg magát a sorsának.

Akár a zsidósors, akár az általános emberi végzet beteljesülése ez, mindenképpen mintha szükségszerű lenne. Celan lírai beszélője azonban elébe megy a *sötétségparittyának* és a kőnek, hacsak nem ő maga *hívja* magához a sötétségből való, metaforikus ítéletvégrehajtót, aki elől már esze ágában sincs többé menekülnie.

MANDULÁSODÓ, te csupán félig beszélő,
a gócból kitörve átremegtél mindenben,
téged
várattalak meg,
téged.

Nem
volt(am) még
megfosztva szemétől / megvakítva
megfosztva töviskoronámtól a dal csillagzatában / homlok(zat)ában

(?)

mely kezdetét veszi:

*Hachnissini.*⁵²

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan vers 1973-ban, a *Zeitgehöft* kötetben, a szerző halála után került publikálásra. A *Mandelnde* szó feltehetőleg neologizmus, körülbelül *mandulásodót* jelenthet, mint a nyilvánvalóan szemantikailag nem egészen pontos fordításban, azonban a tő utalhat akár az orosz költőre, Oszip Mandelstamra is, aki, mint az köztudott, Celan lírájára számos más szerzővel egyetemben mély hatást gyakorolt. Hangsúlyozandó persze, hogy a megszólított *Mandelnde* nőnemű alak, ez persze még mindig nem zárja ki a Mandelstamra történő utalást. Elképzelhetőnek látszik az is, hogy e vers megszólítottja – paradox módon – nem más, mint maga Isten. Először is hangsúlyozandó, hogy Celan lírájában számtalan helyen megjelenik egy körülhatárolhatatlan, imaginárius nőalak (?), *aki* számos elemző szerint azonosítható akár a költő meggyilkolt édesanyjával, akár egy sosem létezett, ám vágyott

⁵² A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,
doch durchzittert vom Keim her,
dich
liess ich warten,
dich.

Und war
noch nicht
entäugt,
noch unverdornt im Gestirn
des Lieds, das beginnt:
Hachnissini.

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

lánytestvérrel, sőt, hímnemű és nőnemű megszólítottak alakjai olykor körülhatárolhatatlanul egymásba folynak, úgy akár paradox módon e nőnemű melléknévi igenév is valóban utalhat a nagy orosz költőelődre, Oszip *Mandelstamra*, implikálva a Mandelstamhoz hasonlóvá válást, amely talán egyfajta apoteózist, megistenülést is magában foglal. Mindazonáltal itt a Mandelstam-utaláson túl minden valószínűség szerint a beszélő Istent szólítja meg, a megszólítás nőnemű alakja pedig azzal magyarázható, hogy a zsidó misztika hagyományában, melyet Celan többek között Martin Buber közvetítése révén jól ismert, létezik Istennek egy nőnemű / feminin megtestesülése, a *Sekhina*, mely megtestesülés Isten anyához és / vagy szerető nővérhez hasonlóan óvja, emeli magához embert.

Ezzel együtt persze nehéz lenne egyértelműen megállapítani a vers megszólítottjának kilétét – vajon ki az, aki *átremegett* mindenben, s akit a lírai beszélő megvárattott? Mint Celan legtöbb kései versében, a megszólított személy kilétére valószínűleg nincs egyértelmű válasz. Feltételezhetünk egy képzeletbeli megszólítottat, akinek személye tulajdonképpen nem is lényeges, de szó lehet akár önmegszólításról is. A második strófában a *war* utalhat akár a beszélőre magára (*ich war...*), de akár egy ismeretlen harmadikra is – a megfeszítettségről eszünkbe juthat akár maga Jézus is, a dal csillagzatának említése után pedig egy héber szó következik: *Hachnissini*, s itt találunk véleményem szerint egyértelmű utalást a költő / lírai beszélő zsidó identitására. Az idézett szó jelentése kb. „bocsáss be minket, hozz be minket”, és nem más, mint egy 1905-ös zsidó vers és egyúttal műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik, az első héber nyelven író modern költő.

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választott Celan költeménye zárósortául, illetve pontosan milyen közönségnek / befogadónak is szánta azt, hiszen lábjegyzet vagy szótár nélkül igen nehéz rájönni, hogy a *Hachnissini* héberül annyit tesz, *bocsáss be*, és feltehetőleg csak egy szűk, zsidó identitással bíró vagy a zsidó kultúrkörben járatos réteg számára érthető, azt pedig feltehetőleg még kevesebben tudják, hogy Chaim Bialik szerzeményének kezdősoráról lehet szó.

A *bocsáss be* azonban utalhat a mennybe történő bebocsáttatásra, így a *Hachnissini* sor megszólítottja feltehetőleg Isten, aki talán nem csupán a zsidók ószövetségi, de minden ember istene is egy személyben.

Lehetséges persze, hogy a versben megszólaló dal a zsidók nevében kér bebocsáttatást a mennyekbe, az elszenvedett évszázados gyötrelmekért, meghurcoltatásokért, a Holokausztért és mindazért cserébe, amivel zsidó identitással, vagy akár csak zsidó felmenőkkel bíró embereknek az esetek többségében önkéntelenül kellett szembenézniük. Akárhogyan is, akárkinek is szól a *Hachnissini* kezdetű dal, akár az egész emberiségért, akár csupán a zsidóságért, vagy csupán az alkotókért, a költőkért, mindképpen *felhangzik* valahol, ahol igény támad a megváltásra, a bebocsáttatásra – bebocsáttatásra onnét, ahol a borzalmas események lezajlottak. Bebocsáttatásra, elbocsáttatásra az emberi létezés korlátai közül, valahová, ahol végre létezhet remény az újrakezdesre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetlenné váló létezés megszűnésére.

A HŐSÉG

összead minket
szamárbögés közepette
Absalom sírjánál, akár még itt is,

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

A legközelebbi kapunál nem tárul fel semmi,
magadon keresztül, nyitott / kiválasztott, magamhoz emellek.⁵³

⁵³ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja⁵⁴ és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség az Újszövetség emblematikus helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

Nem elfelejtendő az sem, hogy míg a Biblia hagyományos értelmezései szerint Salamon csupán *ember* volt, addig Jézus a *testet öltött Isten*,

DIE GLUT
zählt uns zusammen,
im Eselschrei vor
Absoloms Grab, auch hier,

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufst?

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

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra:

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

⁵⁴ A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecstelenítését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hősiezen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette a fiát, ezért nagy, mauzóleumszerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16-18.

aki csak a kereszten, az emberiség bűneinek elvételéért vált emberré és halt emberi halált. A zsidó és a keresztény hagyomány itt mintha keveredni látszana, habár az Ószövetség és Salamon nem csupán a zsidó, de az abból később kialakult keresztény vallásnak is fontos pillérei.

A vers további részében megjelenő *legközelebbi kapu* Jeruzsálem városának az a kapuja, ahol a zsidó vallás szerint a Messiás majd belép – Jézus tehát nem maga volt a Messiás, csupán egy próféta ahogyan azt a zsidó vallás követői a kereszténységtől eltérően mai napig gondolják? S a Gecsemáné-kert vajon *ki fölé tornyosul*? Különböző teológiai hagyományok látszanak keveredni e néhány sor enigmatikus költői világában, mely maga is utalhat arra a feltevésre, hogy zsidónak lenni a Holokauszt után gyökeresen mást jelent, mint annak előtte – nem csupán egy vallásról vagy kulturális identitásról van szó, melyet bizonyos emberek születésük vagy választásuk révén követnek, sokkal inkább egyfajta emberi sorsról, *küldetésről*.

A legközelebbi kapunál nem tárul fel semmi – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha történik is, tehát nem a Messiás eljövételén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatározhatatlan marad. Sejtéseink lehetnek azonban, hogy a költői beszélő hangja az utolsó sorban talán átfolyik egy másik, rajta túli hangba – mégpedig Isten hangjába. Ki volna más, aki képes lenne magához emelni a kiválasztottat? Megjegyzendő persze, hogy a német *Offene* nem egészen kiválasztottat, sokkal inkább *nyitottat*, Isten szavát meghallani képes embert jelenthet – ily módon tehát mindenki lehet kiválasztott, nem kell feltétlenül prófétai értelemben vett elhivatásra gondolni. A folyamat, ahogyan Isten magához emeli a megszólítottat, *über dich – önmagad által, önmagadon keresztül* történik, azaz nem kell többé transzcendens értelemben vett megváltást, a Megváltó eljövetelét várni – a megváltás, az Istenhez való felemelkedés talán önmagunkon keresztül, önmagunk lelki tisztaságán és békéjén, Isten szavának meghallásán,

Offene-vé, *nyitottá* váláson keresztül is elérhető. Az ószövetségi és újszövetségi, zsidó és keresztény helyszínek, motívumok kavalkádjában talán már nem is számít, ki milyen vallású, zsidó vagy keresztény, hívó vagy vallástalan – kései versében Celan, mintegy menekülésül, talán azt sugallja, hogy mint végső fogódzó, a megváltás, az Istenhez való felemelkedés, a bűnös emberi létezésből való kitörés talán mégis, minden ellenére elérhető. E megváltást, felemelkedést azonban csak önmagunkon keresztül, saját lelki megtisztulásunk útján érhetjük el, ám egy teljesen transzcendenciamentes világban már önmagában ez is képes reményt adni.

A RAGYOGÁS, igen, ezt látta

Abu Tor,

felénk lovagolt, amint

egymásba árvultunk, az élet előtt,

nem csupán a gyökereket megragadó kezekkel –:

egy aranybója,

templommélységekből,

jelezte a veszélyt, mely végig

ott rejtőzött alattunk.⁵⁵

⁵⁵ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

DAS LEUCHTEN, ja jenes, das

Abu Tor

auf uns zureiten sah, als wir

ineinander verwaisten, vor Leben,

nicht nur von den Handwurzeln her –:

eine Goldboje, aus

Tempeltiefen,

A fent idézett költemény szintén a *Zeitgehöft – Időudvar* kötetben jelent meg, immár Celan halála után, 1976-ban. A vers *ragyogással*, fényjelenséggel indít, majd a költői világ helyszíne konkretizálódik – Abu Tor nem más, mint egy zsidó-arab szomszédsági terület Jeruzsálem falain kívül, mely az 1948-as izraeli-arab háború egyik helyszínére, a senkiföldjére néz, ez a terület, a senkiföldje pedig a régi zsidó hagyomány szerint nem más, mint a Gyehenna, Énnom völgye, a Bibliában a pokollal is azonosított kultikus hely, ahol az ókorban először áldozati kegyhely működött, később itt kapott helyet Jeruzsálem szemét- és halottégető telepe, s vált a völgy állandóan égő tüzeivel a pusztulás, a kárhozat szimbólumává. Abu Tor egyébként Szaladin szultán, a Szentföldet a középkorban meghódító szeldzsuk törökök uralkodójának jóbarátja volt, azaz a ma ilyen néven ismert terület és település egy iszlám vallású történelmi személyről kapta a nevét – ily módon pedig még egy kultúra, még egy világvallás, az Iszlám is bevonódik a vers világába.

De ki is az, aki a többes szám első személyben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvultak ott, az élet előtt?* Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés előtti ősállapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárvult, de ha teremtésekor rögtön nem is, de az ősbűn elkövetésekor mindenképp. Az egymásba árvulás lehet Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvaság is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A *gyökereket megragadó kezek* jelenthetik a zsidó identitáshoz, az őszövétségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést,

mass die Gefahr aus, die uns
still unterlag.

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

vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templom-mélységekből* jelzi az odalent mindvégig meghúzódó, a feltörés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenléte jelző szimbólum.

A végig némán odalent rejtőzködő veszély – *Gefahr, die uns still unterlag* valószínűleg egy olyan esemény, mely a zsidó népet és annak létezését alapjaiban rengette meg. Lehet ez a celani líra alaptapasztalata, a Holokauszt, de lehet csupán a zsidó nép ókori idők óta való folyamatos üldöztetése, melynek a Holokauszt csak egyfajta betetőzése volt. Ám talán megengedhető az az olvasat is, hogy az odalent, a mélységekben rejtőzködő veszély nem csupán a zsidó népre, hanem egyetemesen az egész emberiségre leselkedett, leselkedik, s a zsidó nép pedig csupán ennek szimbolikus megtestesítője – a Holokauszt, mint a második világháború részeseménye, talán szintén értelmezhető egyetemes emberi traumaként is. A világháború nem csupán a zsidóságot, de az egész emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt.

Úgy vélem, Celan e soraiból kiolvasható nem csupán a konkrét, vallási vagy kulturális értelemben vett, de az egyetemes zsidóság elképzelése is – minden ember Isten kiválasztott népének tagja lehet, az emberiség elkövetett bűneiért azonban szenvedni, vezekelni kell, történelmi, eszmetörténelmi és egyéni traumákon át vezet az út az esetleges megváltáshoz.

Nyitott kérdés, Celan, mint életrajzi személy, vajon komolyan hitt-e a megváltás lehetőségében, melynek motívuma kései, nem sokkal halála előtt írt és részben csak utána publikált verseiben időnként megjelenik. Annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés, nem sokkal később bekövetkező öngyilkossága ellenére, a zsidó identitással párhuzamosan kétségtelenül foglalkoztatta. A nyomasztó, képzelet és örület, emberiség és ember telenség határán játszó celani lírában időnként felbukkan a fény, a megváltás, mint a remény, az újrakezdés lehetősége – az emberen pedig,

akár zsidó, akár nem-zsidó, mindenképpen rengeteg múlhat azt illetően, vajon elfogadja-e a történelmi és egyéni traumák utáni újrakezdés lehetőségét. Habár Celan lírájában sokszor tűnhet úgy, hogy *minden elveszett*, néhol mintha mégis felderengene valamiféle reményt adó fény, amely menekülési lehetőség lehet mindaz elől, ami a múltban traumaként, megpróbáltatásként és megaláztatásként érte az emberiséget.

Adorno sokat idézett, provokatív kijelentése, főleg Celan, mint a háború utáni európai líra prominens képviselője életművének ismeretében, mely szerint „Auschwitz után egyszerűen barbárság verset írni”, nyilvánvalóan sem egészen értelmezendő, nem értelmezhető szó szerint. A Holokauszt alapvetően nem más, mint az európai szellemtörténetben bekövetkezett óriási törés, cezúra.⁵⁶ Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan – töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely mindenképpen jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.⁵⁷

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végletekig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.⁵⁸ A művészet dolga, hogy a tanúsítás esztétikája jegyében ellenálljon ennek az eldologiasításának, mely adott esetben emberek lemészárlásában csúcsonodhat ki, és rajta keresztül végre megszólalhasson a szenvedés.⁵⁹

⁵⁶ SZÜCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 10.

⁵⁷ Vö. Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 132.

⁵⁸ Szücs Terézia, i. m. 12.

⁵⁹ Vö. Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. I.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 30.

Idézi: SZÜCS Terézia, i. m. 13.

Szücs Terézia doktori értekezésében Adorno elhíresült kijelentését trópusként értelmezi, melynek lényege szerint a barbárság a modernitás egész kultúrkritikájaként értendő, a „vers” (Gedicht) pedig az olyan nyelvi műalkotásra utal, mely hamis illúziókba ringathatja az embert önnön kultúrája magasztosságát illetően, egyúttal megnyugvást hozva a a kultúra olyan borzalmai után, mint amilyen Auschwitz.⁶⁰ A „szabad-e egyáltalán még verset írni Auschwitz után?” kérdést – s ezt később maga Adorno is megteszi – még radikálisabban úgy is fel lehet tenni: „lehet-e egyáltalán Auschwitz után, a megtörténtek tudatával és tapasztalatával élni?”⁶¹ Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos bűntudatra szólít fel, az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

*

A fentebb idézett versek elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux⁶², az ismert belga költő Celan halála után néhány hónappal nekrológot írt költőtársa halálára. Michaux véleménye szerint Celan *választott*, e választást pedig úgy is érthetjük, hogy megszabadult, kitört az emberi létezés korlátai közül. Persze merész feltételezés volna azt gondolni, hogy a megváltás az öngyilkossággal, az önként választott halállal lehetne egyenlő – Celan esetében ennek ellenére úgy tűnik, a fizikai értelemben vett halál kiutat jelenthetett az emberi élet gyötrelmei közül. A megváltás mindenképpen halál keretében történik – ez esetben pedig az önkéntes halál talán nem más, mint az egyetemes zsidósors vállalása.

⁶⁰ SZÜCS Terézia, i. m. 13-14.

⁶¹ Vö. Theodor W. Adorno, Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 353.

⁶² Henri MICHAX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: Nagyvilág, 1970/10. Ford.: Gyergyai Albert. 1476.

Danyi Magdolna⁶³ egyik Celanról szóló esszéjében, már 1984-ben, a Celan-filológia viszonylag korai időszakában amellel érvel, hogy ugyan a szerző valóban sokat merít a hászidizmusból és a zsidó vallás más irányzataiból, és némely korai értelmezés, mint a korábban már említett Peter Meyer, némileg szélsőségesen szinte csak zsidó alkotóként közelíti meg, költészetében a zsidó és az emberi sors kiegyenlítődni látszik. A zsidóság tragédiája éppen azt az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából.

Danyi Magdolna persze utal Celan kettős nyelvszemléletére is, mely a zsidó identitással szorosan összefügg – a nyelv egyszerre exilium és azylum, a száműzetés és a menedék színhelye, egyszerre kelti az üldözöttség, a számkivettség érzetét és ad valamiféle fogódzót, megnyugvást. Ezen megközelítés kapcsán jut az elemzésben valamivel messzebb Celan egyik szintén korai elemzője, Dieter Schlesak⁶⁴, s bár a hászidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a szóban, az ellenállást kifejtteni képes költői szóban, megfelelően a hászidizmus exodus-fogalmának, új kezdet / megváltás előfeltétele képes megnyilvánulni, azaz Celan első olvasásra komor, nyomasztó költészete bizonyos tényezők figyelembe vételével akár optimista szemszögből is megközelíthető.

Celan egy másik kritikus, Marlies Janz⁶⁵ – legalábbis Danyi Magdolna meglátása szerint – úgy elemzi Celan műveit a hászidizmus szemszögből, hogy nem erőszakolja rá saját elemzői megközelítéseit a költő hermetikus, a világtól és a valóságtól elzárkózó, külön valóságokat konstituálni kívánó lírájára, ugyanakkor mégis képes kiemelni Celan társadalmi és történelmi kötődéseit. Janz szerint a költészet egyfajta

topográfiát, költői térképet hoz létre, melyben egy *még-nem-létező* világ körvonalazódik, egy új, önálló valóság megteremtődése megy végbe. Danyi Magdolna szerint ennek fényében Celan nem egészen szürrealista költő, hiszen a szürrealizmus szabad asszociációkból építkezik a materiális valóság teljes kizárásával, Celan verseivel azonban nem ez a helyzet – költeményeinek sajátos, atonális ritmusa van, e ritmus pedig nyilvánvalóan ismétlődéseken alapszik, így egyes szavak motívumokká képesek emelkedni, ilyenek a szív, a kő, a vér, a szó, a lélegzet, a virág, stb. A külvilág dolgai egy, Danyi Magdolna szavaival élve *metaforikai redukció* keretében mintha megszűnnének létezni, ily módon az ismert, érteni vélt szavak jelentésmezeje kitágul, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében⁶⁶ is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalomná változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor⁶⁷ is bővebben kifejti, hogy a költő orosz-zsidó költőtársához, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidósors kérdésköre pedig egész költészetének egyik meghatározó tényezője. Többek között kiemeli, hogy Celan ismert beszéde, a *Meridián* a találkozás titkairól beszél, amely a szemlélővel együtt vándorolva az égi délkör központja lehet – itt is megjelenik Celan költői topográfiája és verseinek lehetséges valóság-referenciája, illetve a bukovinai táj, a szerző szülőhelyének motivikus jellege saját líráján belül. Schein azt is megemlíti, hogy a nyelv, a nyelvbe való bezárttság szintén sorsszerű, ugyanakkor valóságos játéka képes kimenteni az *ént* a világ megsemmisítő kezéből – Schein erre az *Einmal*⁶⁸ – *Egyszer* kezdetű, fentebb már elemzett verse kapcsán tér ki. E versben a *világ megmosásának* költői képe jelenik meg, a mosás, mosakodás pedig

⁶³ DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Hid, 1984/6. 828-831.

⁶⁴ Dieter SCHLESACK, *Wort als Widerstand*. Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

⁶⁵ Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

⁶⁶ Derrida jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között: Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁶⁷ SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, Enigma, 1995/2. 103-106.

⁶⁸ Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

a zsidó-keresztény hagyományban a rituális engesztelés gesztusa. A költeményben azonban talán maga Isten az, aki *mossa a világot*, ezáltal pedig, mintegy kiengesztelődve, talán kimenti az embert saját létezésének borzalmait közül. Celan zsidó identitása kapcsán Schein ugyancsak kitér a *Hüttenfenster – Konyháablak* c. versre is, melyet a jelen tanulmány keretei között nem kívánok idézni és bővebben elemezni, kiemelendő azonban, hogy a vers a héber *beth – ház*, a német *Bett – ágy* és *beten – imádkozni* szavak összecsengésére épít – e szavakon keresztül pedig egymástól annyira nem is távoli kultúrák idéződnek meg, rendeződnek egymás mellé.

A zsidó és a német, a zsidó és az európai identitás tehát valamilyen módon közös, mintha valamilyen módon egymást is feltételeznék. Hiszen a zsidó kultúra napjaink európai kultúrájának egyik alapja, Európa kapcsán szokás zsidó-keresztény kultúrkörrel is beszélni, így talán nem túlzás azt mondani, hogy egy költő, aki zsidó, egyben nagy valószínűséggel *európai* is.

Bartók Imre⁶⁹, Celan egyik friss magyar monográfusa szerint maga a költészet, annak művelése tulajdonképpen egyenlő a zsidósorssal, hiszen maga Celan is több alkalommal, többek között tel-avivi beszédében is hangot adott azon véleményének, mely szerint a zsidónak lenni annyi, mint *egyedül* lenni, hiszen a zsidók tulajdonképp olyan emberek, akik folyamatos üldöztetésük révén nem haladnak a történelemben. Ily módon a költészet által sem lehetséges a nyelvben való haladás, ezáltal magyarázhatóvá válik Celan látszólag tértől és időtől elzárkózó, hermetikus költészete, illetve nyelvről alkotott képzetvilága.

Ugyancsak Schein Gábor⁷⁰ jegyzi meg azonban, hogy nézete szerint a hermetizmus a költészetben nem rekeszti be a szöveget, nem szünteti meg a közlést, éppen ellenkezőleg – sokkal inkább a mélységbe hívja a befogadót, a szavak tömörsége, enigmatikussága, némaság felé tendálása

⁶⁹ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

⁷⁰ SCHEIN Gábor: *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, 103-106.

pedig társszerzősége, a szöveg továbbgondolására készíti az olvasót, ily módon pedig mélyebb jelentéstartalmak tárulhatnak fel előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.⁷¹

A hallgatás felé tendálás persze ismételtén csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a hászidizmussal, melyet Celan Martin Buber⁷² munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre⁷³ is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, eszteleenné vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete ily módon válasz a Holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a háború és a népiirtás borzalmait révén minden átértékelődött, új definíciót nyert.

Zsidóság, zsidósors alatt többé már nem feltétlenül az izraelita vallás gyakorlását vagy zsidó származást kell érteni – zsidónak lenni jelenthet annyit, mint emlékezni a halottakra, miként azt Celan teszi többek között a *Todesfuge – Halálfüge* és az *Engführung – Szűkmenet* című hosszabb, a halottakkal dialógust teremteni próbáló ismert költeményeiben, akár a jól ismert és sokat elemzett *Stehen – Állni* kezdetű versben megfogalmazódó *tanúsítás* értelmében. A költő, aki szinte szükségszerűen a zsidósors vállalója, részese, őrzi a múltat, a halottak emlékét, *tanúságot téve*, e tanúságtétel pedig talán Istennek való tanúságtételt is jelenthet oly módon, ahogyan az Ószövetség prófétái cselekedtek a Szentföldön – már amennyiben feltételezzük, hogy Isten – aki hagyta, hogy a világtörténelemben, mind a zsidó nép, mind az emberiség egyetemes történeté-

⁷¹ Vö. ugyancsak Schein Gábor tanulmányával: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192-203.

⁷² Martin Buber nézeteit a hászidizmusról bővebben lásd példának okáért: MARTIN BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich, 1990. vagy: MARTIN BUBER: *Die Chassidischen Bücher*. Schocken Verlag, Berlin, 1927.

⁷³ BARTÓK Imre, i. m. 87.

ben mindaz, ami megtörtént, megtörténjen –, még valamilyen formában
létezik egyáltalán.

IDÉZETT IRODALOM

Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998.

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

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

BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63-67.

Roland BARTHES, *A régi retorika*, in *Az irodalom elméletei III*, Jelenkor, Pécs, 1997. ford. SZIGETI Csaba, 67-178.

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

BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544.

Martin BUBER, *Die Chassidischen Bücher*. Schocken Verlag, Berlin, 1927.

Martin BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich, 1990.

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

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

Paul CELAN, *Fadensonnen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

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

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

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981.

Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

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

John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997.

Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

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

KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovci*, in uő *Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997. 171-176.

Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, in *Monatshefte*, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

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

LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Weltskandals und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von). Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995.

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

Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*. Merkur, 1999/3-4. 345-357.

Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Heidelberg, Landau, 1969.

Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: *Nagyvilág*, 1970/10.

OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169-188.

PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, *Gond*, 1999/18-19, 68-75.

Otto PÖGGELER, *Spur des Wortes*, Alber Verlag, 1986.

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

SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, *Enigma*, 1995/2. 103-106.

Dieter SCHLESACK, *Wort als Widerstand*. *Literaturmagazin* 9, Reinbek, 1979.

Szűcs Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008.

VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100-116.

Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János,
Budapest, Vigilia Kiadó, 1983.

Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit. Gesammelte Gedichte*, Aachen,
Rimbaud, 1994.