

THE ILLUSION OF IMMEDIACY – MEDIAL ASPECTS OF PAUL CELAN’S POETRY

Introduction

In the present research paper I intend to examine one of the very important aspects of Paul Celan’s poetry – namely mediality, the problems of mediality and immediacy, highlighting how the problem of mediatedness by media and the impossibility of immediacy, and the fight against the medial nature of the world appear in several works by the poet.

Nowadays, we may speak about a number of types of media, that is why I think that it is worth examining poems that permit interpretations from the direction of mediality. First and foremost, perhaps it is worth investigating what Paul Celan could think about one of the most primordial media that were also considered an imperfect means of communication even in the age of the poet – a few words about language.

Language as Medium by Paul Celan

Paul Celan’s view about language is very controversial, and it has a dual nature. On the one hand, the poet wished to demolish the limits of human language considered as an imperfect medium for communication; on the other hand, Celan’s poetry permits an interpretation according to which he wanted to create a new poetic language that is beyond the human language used in everyday communication, even if not ceasing, but perhaps somehow reducing the mediatedness and mediality of the world. To illustrate this view of human language, one of the author’s well-known, programme-like poems entitled ‘Sprachgitter’ – ‘Speech-Grille’ may serve as a good example, in which Celan makes an effort to cease the limits of human language:

JOHN FELSTINER’S ENGLISH TRANSLATION:

“Speech-Grille

Eyes round between the bars.

Fluttering lid,
paddles upward,
breaks a glance free.
Iris, the swimmer, dreamless and drab:
Heaven, heartgray, must be near.”

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

“Sprachgitter

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

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

Metaphors – at least according to Celan’s concept – increase the distance between two subjects; that is, they increase the mediatedness by language, and it may be the metaphorical nature of language because of which there can be no clear communication mediating messages over the everyday language. If we have a glance at the lines cited above, we may see that the poetic images lack the reference to something, which would be the gist of the traditional definition of metaphor. As it is mentioned by Celan himself, it was the above poem in which he tried to conceive that he was bored with the permanent hide-and-seek game with metaphors. (Felstiner 1995: 106-107) Although the American monographer of the poet John Felstiner writes that at the time of writing ‘Speech-Grille’, in 1957 Celan did not yet completely cease the use of metaphors in his poems, but he did his best to divide them into an internal and an external reality. This way, symbolically, the mediatedness by language is not ceased, but it may be decreased, and words are perhaps able to speak to the reader in a more immediate way.

Celan's fight against metaphors may be read as an experiment of the clearance of the language and the decrease of the mediatedness by language to some degree (Mihálycsa 1999). In the poems written later than 'Speech-Grille' the words do not function as metaphors, do not refer to anything, they only 'stand' alone, constituting poetic realities (Bartók 2009: 29). The wish to clear language from metaphors also appears in one of Celan's late, fairly known poem called 'Ein Dröhnen' – 'A rumbling':

JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

A rumbling: it is
Truth itself
walked among
men,
amidst the
metaphor squall.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

Ein Dröhnen: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

That is, human language is not more for Celan than a 'metaphor squall', a chaotic medium lacking any sort of system. Some transcendent 'Truth' walks down, among men amidst this chaotic squall of metaphors, and it may make us remember Nietzsche's theory about metaphors (Kiss 2003: 112). According to Nietzsche – and it is no novelty for Linguistics – even linguistic commonplaces are metaphorical. Thinking after Celan, the language of our everyday life is an inadequate medium to mediate unambiguous information, because it is too medial and mediated. May there be 'Truth' only if we conceive it in a language that is free of metaphors? The question evidently has no adequate answer, but based on Celan's above poem

it may seem that a language cleared from metaphors could be able to express truths, and the cessation of metaphoricalness may decrease the multiple mediatedness and mediality of human pronunciations and experiences.

In some of Celan's poems, the poet perhaps tries to demolish, or at least by-pass the excessive mediatedness of human language by the method that certain poems are not written in one of the concrete national languages, but the poet borrowed words from different foreign languages – that is, it is hard to establish in which language the given poem speaks, unless we do not count the words of different languages on a statistical basis. The poem called 'In Eins' – 'In One', or at least the beginning verses of the poem can be a good example to this tendency:

JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

'In One

Thirteenth February. In the heart's mouth an
awakened shibboleth. With you,
People
de Paris. No pasarán."

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

"In Eins

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
People
de Paris. No pasarán."

The above extract was originally written in German (the English translation of the German elements also tends to cease the borders between languages), but foreign expressions can be found in it nearly in the same proportion. The word 'shibboleth' (originally meaning 'river', but in the Bible it was a secret tribal password used at border-crossing) is from Hebrew, the expression 'People de Paris' (people of Paris) is from French, while the expression 'No pasarán' (they will not break through) is borrowed from Spanish. As for the poem, Derrida

says that in the text a border-crossing takes place between different languages (Derrida 1994: 23-24). Although there is no doubt that the text of the above extract is a pronunciation in human languages, it is not easy to define in which language the poem speaks. The cessation of the medium of a concrete human language can also be interpreted as a poetic experiment to cease, or at least decrease mediality and mediatedness.

It may also seem that Celan's poetry treats the natural human language as a disaster (Lacoue-Labarthe 1996: 193-213). The poetic word wishes to demolish the limits constituted by the language of the everyday life, and necessarily, it wants to transgress these limits. The non-conventional words of Celan's poems and their new, surprising meanings also serve as the basis of this intention, since Celan ignores the earlier forms of poetic behaviour, and experiments to re-define the concept of 'poeticness'.

There can also be a radical notion according to which poetry is not else but the cessation of language itself, and poetry 'takes place' at the spot where language is already absent (Lacoue-Labarthe 1996: 199-200). This language certainly does not mean natural language, since if the poetic word is an autonomous entity, then poetry is not else but the liberations from limits. When the word 'takes place', that is, it is pronounced, the continuous speech is suspended, and the word as an autonomous entity rises above the system of the language, in a similar sense to Hölderlin's notion of 'caesure' (Zäsur) and 'clear word' (Reines Wort). Celan's compound words created only in poetic constellations exist outside natural language; therefore, they may be treated as clear words. Poetry is constituted by the word that testifies human being and presence. This type of word is called by Heidegger 'counter-word' (Gegenwort), also mentioned by Celan in his speech 'The Meridian', referring to Georg Büchner's drama 'Danton's Death' (Celan 1996). The intention of poetry is to pronounce existence, mainly human being within it. The gist of the pronunciation of existence is that although poetry cannot reverse the tragedy of the imperfection of human language and man's scepticism about language, but at least it writes down and archives the tragedy of language (Lacoue-Labarthe 1996).

Despite the fact that language can be experienced as a tragedy, it may seem that written, mainly literary texts and poetry is trying to fight against the extreme mediality and language's tendency to distance subjects from each other. Language may lose its accentuated role and become one medium among many, and maybe it is language's main tragedy (Lórinicz 2003: 164). That is why I think that it is worth examining how written texts are represented in Celan's poetry as media.

Writing as Medium in Paul Celan's poetry

Writing and written texts, literary texts within them are recurring motifs in Paul Celan's poetry, and writing seems to appear a somewhat clearer medium than any other one.

Thinking with Gadamer, knowing Celan's poem cycle called 'Atemkristall' – 'Breath-crystal' the poem can be the medium of the encounter of "I" and "You" (Gadamer 1993). Although a poem is a medium consisting of language, the written text is evidently beyond the spoken language, since it is more imperishable – and at the same time, more material. This materiality, however, implies that a written text can place itself outside of its own historical existence, and a literary work may become a classical work (Gadamer 1984) that is historical, past and present at the same time – a material, that is, mediated entity, but at the same time existing outside the dimension of time, becoming immediate and in some sense transcendent.

Derrida highlights the primacy of the medium of writing and, despite the Saussurean paradigm, its original nature that may have been existed even before the appearance of language (Derrida 1991: 21-113). For Celan as a poet, writing is evidently a primary medium, several poems by author refer to it, and although he apparently does not believe in the exquisite capability of mediation of language, following Derrida's thoughts it is imaginable that poetry / poetic texts can function as media beyond the spoken language, as according to Derrida writing can express any message much more clearly than a spoken text.

Poetry is the possible medium of the expression of superior messages. The truth value of the these messages may remain undistorted, and beyond all of this we may think about non-linguistic, electronic and optical media, to which Celan's well-known poem 'Fadensonnen' – 'Threadsunns' may refer (I will deal with the text in detail later on).

One of Celan's late poems entitled 'Das Wort Zur-Tiefe-Gehn' – 'The word of in-depth-going' can also be interesting for us, since it contains strong references to the motif of writing:

ENGLISH TRANSLATION:

The word of in-depth-going

that we have read.

The years, the words, since then.

We are still the same.

You know, the space is endless,
you know, you do not need to fly,
you know, what wrote itself in your eyes,
deepens the depths to us.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

das wort vom zur-tiefe-gehn

das wir gelesen haben.

Die Jahre, die Worte seither.

Wir sind es noch immer.

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

In the closing lines of the poem something is ‘written’, writes itself to the poetic addressee, and this undefined entity ‘deepens the depths’ (vertieft ... die Tiefe); that is, it is able to open up deeper spheres of sense. Eye is the medium of sight – based on the last verse of the poem above, we may conclude that writing, written text is a phenomenon that, written in the eyes of someone, is able to mediate messages that may not be mediated by spoken language. The writing of the text into the eye is an important motif, because one decodes any text through one’s eye. Writing, written texts are primarily optical media which we are able to decode based on our sight.

We may even risk the statement that human life is organised by linearity and continuity because of the continuity of phonetic writing systems (McLuhan 1962: 47). Starting from this thesis of McLuhan we may presume an opposition between verbal and written culture, just like between visual and acoustic media.

Certainly, it is worth mentioning that one of the monographers of McLuhan completely doubts that writing would be a primarily visual medium, since it can operate as a reflected sight if the reader, for example, reads foreign texts, and these times he or she comprehends the meaning of the text without decoding the form (Miller 1971: 10). The phonetic alphabet does

not only separate the sight and the sound, but also separates each meaning from the phonemes signed by the letters, which results in meaningless letters referring to meaningless phonemes (McLuhan 1962).

Considering the same problem, we may cite George Steiner, according to whom the system of the phonetic alphabet and the printing that uses moveable letters based on it are not metaphysical inventions that are able to express transcendent messages – the reasons for their inventions is to be sought in the linear structures of the syntax of Indo-European languages (Steiner 1998: 253-257). However, this way writing would be degraded to a completely material level, while literature and literary texts may be able to express transcendent messages, even if the medium containing the message is physically tangible. As McLuhan states it, it is possible that writing makes texts uniform, but this uniformity concerns only the physical appearance, the medium of the work of art, but the artwork itself is able to remain unique.

Among others it is Walter J. Ong who deals with the history and spread of printing and with the dominance of sight that in the history of humanity gradually replaced the dominance of hearing (Ong 1998: 245-269). Due to printing one has a different relation to texts already written by someone, since although handwritten texts counted as irreproducible, unique objects, in some cases artworks created by their author, printed texts are distanced from their author, are uniform in some sense, and can be reproduced in an unlimited number. Speaking about lyric poetry this revolution can lead to the conclusion that certain literary texts are able to mediate their complete message only in a printed form – for example, it is enough if we think of the typographic image poems by E. E. Cummings. Apart from handwritten texts, printed texts can be treated as finished works, since they cannot be written any further. As for Paul Celan's poetry, it may have importance in the case of the late, hermetic poems by the author – these short poems consisting only of a few lines or words in many cases, are evidently finished texts, as for their printed form. In Celan's work even punctuation marks play an important role and may modify the opportunities of interpretation. Some poems, as Derrida emphasises, are even 'dated', and the appearance of the date in some editions below the printed poem may also accentuate their finished character (Derrida 1994: 3-74).

Gadamer emphasises that written, literary texts can have some specific truth value. According to the traditional definitions, a text is poetic if it lacks the factor justifying the truth value of the utterance (Gadamer 1994: 188-201). Literary / poetic texts can be adequately *heard* only by the so-called interior ear. However, when Gadamer speaks about the interpretation of an artwork, he metaphorises it as 'reading'. All artworks in the world must be

read so that they should become ‘present’ in the Heideggerian sense. As for Paul Celan’s poems, we may state that a poetic text always carries some message and has some truth value – even if in a negative way. In Celan’s case, the message is perhaps pronounced by its ‘withdrawal’, its negative form of pronunciation. In the 20th century literature a new norm of truth appeared that belongs to the essence of poetry (Gadamer 1994: 200). Celan’s poems tell the truth to the reader in a way that by their hermeticism, hard interpretability and self-enclosed nature ‘withdraw’ themselves from the reader and from the word. The truth is expressed in a negative form, seemingly withdrawing itself from the poem, not explicitly stating itself. Connected to the metaphor according to which the whole understanding of the world is not else but ‘reading’, it may be worth having a glance at one of Celan’s late poems entitled ‘Unlesbarkeit’ – ‘Illegible’:

JOHN FELSTINER’S ENGLISH TRANSLATION:

Illegible this
world. Everything doubled.

Staunch clocks
confirm the split hour,
hoarsely.

You, clamped in your depths,
climb out of yourself
for ever.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

Unlesbarkeit dieser
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.

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

Based on the poem, the 'illegibility of the world' means that things, phenomena of the world in their complex relations cannot or can hardly be interpreted, understood in any way. The nature of all phenomena is 'doubled', on the one hand, they are visible and tangible, but there must be some hidden essence behind everything – and this hidden essence, this 'behind' is not reachable or tangible. The only way to 'read' the world, as Celan's poem suggests, may be that the subject should 'climb out of oneself', alienates oneself from one's own identity. In the state of this ecstasy one may experience the world in a more immediate, deeper way, at least in the world of Celan's poem. It is, certainly, only one of the possible interpretations of the poem above, and it can be acceptable only in a poetic context, since it contradicts the hermeneutical principle according to which no form of understanding is possible without mediation and mediality.

Perhaps it is an acceptable reading of the text that literature, the literary text is some kind of partaking in some experience that would otherwise finally deny us itself. The art of the past, due to mediality and material representation, may serve the needs of the men of the present (Stierle 1996: 286). Following Gadamer, it is possible only through media – one cannot step out of historical time, and one's existence in time has its end. Certain artworks can become permanent within time, becoming classic works, and – even if it is not an adequate statement within scientific frameworks – they may place themselves out of space and time, becoming eternal.

Literary text can be an eminent example of the phenomenon when something is not an answer to some question, but the representation of real things within imaginary frames. Lyric poetry may be the best example of the often debated relationship of artworks and media. Poetry can also be interpreted as the transgression between the schemas of literary genres (Stierle 1996: 270). A literary text through the written / printed material mediates much more towards the reader than just itself. The "You" appearing in lyric poems, the addressee of a given text can always refer to several subjects, can have an inter-subjective character. Considering Celan's late poems often referring to themselves, it can be an interpretation that not simply the poetic speaker speaks to the reader / addressee, but the text becomes the speaker itself, and this way, the degree of mediatedness between speaker and addressee may

be reduced. Even if the text of a poem is a phenomenon of language, something mediated by the medium of language, the artwork-character and literariness of the work fills the whole medium. After McLuhan's notion, in a poem the message and the medium may be able to become one, and speak to the addressee in a more immediate and less mediated manner, even if mediality cannot be completely ceased. However, it seems that poetry, and in the present case Celan's hermetic poetry makes an attempt to cease the mediated nature of reality.

Possible References to Optical and Electronic Media in Celan's Poetry in the Mirror of the Poem 'Fadensonnen' – 'Threadsuns'

As stated above, writing, written and printed texts can be treated as optical media, it is only a question of approach. Paul Celan's poems permit the interpretation according to which written texts may be considered as a kind of primary medium, at least for the poet, and written texts are able to mediate and archive information and meanings which are lost or incompletely mediated in spoken language.

One of the fairly well-known poems by Celan may refer among others to the technicalising culture and optical and electronic media of our present. This poem is called 'Fadensonnen' – 'Threadsuns'.

JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

Threadsuns

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sing beyond

humankind.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

Fadensonnen

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

The above poem, similarly to other minimalist and hermetic poems by Celan, permits several possible interpretations, even if the number of possible readings is not endless. The text consisting of only seven lines turned the attention of literary scholars to itself a number of times during its history of reception.. We may presume that the text speaks about not more than the transcendent character of poetry, and the ‘songs to sing beyond humankind’ refer to transcendent meanings that cannot be mediated by everyday language, only by art, namely poetry (Gadamer 1997: 112). In parallel the poem permits an ironic interpretation, according to which nothing more exists ‘beyond humankind’, reaching the transcendent in any way is impossible, and the poetic speaker is only thinking about it in an ironic manner (Kiss 2003: 175-177), and this way under no circumstances can we take the statement of the last line serious.

The phrase ‘beyond humankind’ and the songs sung there / from there may refer to the transcendent, metaphysical world beyond the visible universe (either the world of platonic ideas or the underworld in the religious sense), but it is also possible that this ‘beyond’ is to be understood in time, in an age from where humankind has already disappeared in the physical sense.

Is it possible that Celan’s poem does not only refer to mystical, transcendent entities and meanings, but also to the quickly evolving technical media of the poet’s own age? It cannot be decided whether this interpretations is legitimate or arbitrary, but if we read Celan’s poetry from the direction of mediality and mediatedness, it can evidently prove an interesting approach.

Examining the opening line of the poem the poetic text makes the reader see ‘threadsun’s’ (the sun’s radiation breaking through the clouds?) over the ‘grayblack wasteness’. A landscape is presented to the reader; that is, the poetic text is based on the sight, the imaginary sight created by the power of the words before the eyes of the reader. As we read the text further, we may read a ‘tree-high human thought’ that ‘strikes the light-tone’, which is an acoustic and optical medium at the same time. Light-tone, as John Felstiner translates it,

‘Lichtton’ in German is not Celan’s neologism, but an existing technical term used in film-making; that is, the name of an optical medium.

The technique called ‘Lichtton’, namely ‘Lichttonverfahren’ in German, translated in English as ‘sound-on-film’ (apart from Felstiner’s possible misunderstanding / poetic interpretation of the text) refers to one of the oldest film-making technologies. It implies a class of sound film processes where the sound accompanying picture is physically recorded onto photographic film, usually, but not always, the same strip of film carrying the picture, and this process did not count as a very new technology even in Celan’s age, in the middle of the 20th century. As the poem suggests, the human thought is recorded on film – mediated by light, an optical medium, and sound, an acoustic medium at the same time. The dual usage of these media may also make us remember the more developed technical media of the present days, for example DVD-player, television or the multi-medial, virtual world of the internet. Is it possible that this ‘striking’ of the ‘light-tone’ is, as a matter of fact, equal to the ‘songs beyond humankind’? The mystery of the connection between the opening and the closing lines of the poem may be solved by this interpretation.

Medial cultural techniques and the incredibly quick development of electronic technical media in the 20th century provided completely new types of experience to people, and in the modern age it also led to the radical change and re-formation of poetry (Ernő Kulcsár Szabó 2004: 166-178). Mechanical archiving systems and discourse networks were invented, discourses multiplied themselves, and it is not clear at all to whom messages – if we can still speak about messages at all – are addressed in the seemingly chaotic context of human culture that is mediated multiple times. Medial changes also caused changes in the field of literature, and Celan’s poem which has been interpreted many times, may be considered as the imprint of these changes.

It is Friedrich Kittler who states that no sense is possible without some kind of physical carrier, medium; that is, our human world and culture are necessarily mediated and medial. However, the notion of noise introduced by Shannon nearly always enters the process of mediation, disturbing factors never can be excluded (Kittler 2005: 455-474). Poetry is maybe one of the clearest manifestations of language, a use of language that in principle should not be disturbed by any noise. The gist of poetry is that it creates its elements as self-referential elements, and it was the well-known model of communication by Jakobson that increased the distance between sign and noise as large as possible. Poetry is a medium, a form of communication that defends itself against disturbing factors called ‘noises’. If we consider the hermetic poetics of Celan’s works and their wish to place themselves out of space and time,

out of all networks that can be disturbed by noises, then it can be interpreted as a wish for a kind of immediacy.

Despite all of this, nowadays, numberless kinds of noise shadow the communication in our culture. Today noise can also be technically manipulated, and it is even used to mediate secret, encoded messages, as it can be observed in secret technologies of military communication (Kittler 2005). The relationship between noise and sign has been gradually blurred since it became possible to manipulate their relationship and since the mathematically based communication systems became able to change the nature of noise. It may even lead to the conclusion that it is not certain at all that the addressee of certain messages can be called *man*. By and large it seems to be compatible with the possible interpretation of Celan's poem according to which the addressee of the songs that are sung 'beyond humankind' we necessarily cannot call man / human.

The conquest of the electronic and optical media and the strong tendency of technicalisation in our society make it possible to conclude that we can gain knowledge about our own senses only via media. Art and technical media can serve the goal to deceive human senses. The technical media of our days, similarly to Celan's poetry and the poems cited above, create fictional worlds, illusion. Furthermore, in some cases this illusion may be so perfect that even the definition of 'reality' becomes questionable (Kittler 2005: 7-40). These medium are first and foremost optical, and only secondly acoustic, since for the man of the present day the sight, the vision is becoming more and more primary.

Optical and electronic media, compared to the historical past, treat symbolic contents in a completely new manner. While the human body in its own materiality still belongs to the (physical) reality, media are more and more becoming the embodiment of the imaginary, the unreal existence and bring this unreality closer and closer to man. Paul Celan's poem cited above may also turn our attention to this tendency. Perhaps it is worth speaking about technicalisation and the new types of media in a neutral manner, not judging them, but the extreme presence of technology in our society and the possible disappearance of humankind as such, the message, the songs 'beyond humankind' in a temporal sense may be a fearsome thought. We are not to forget that the poem called 'Fadensonnen' speaks about a 'grayblack wasteness' (a landscape burnt to ashes?), a deserted waste land, in which we may see only a 'thought striking the light-tone' – but no human being. Due to the extreme presence of technology in the (material) human culture, certain phenomena can be liberated that cannot be dominated by man anymore. Celan's poem, and the possible negative utopia that it suggests can be read as a warning. Citing Georg Simmel, the tragedy of human culture (mainly in

terms of mental values) is in the fact that after a while it may cease itself – man means the greatest danger to oneself, and not some external factor. (Simmel 1999: 75-93).

The Illusion of Immediacy

We may presume a tendency in Paul Celan's poetry according to which the poetic texts intend to cease, or at least decrease mediatedness and mediality, mainly the medium that has been proved to be imperfect for communication by these days: language. However, if art is not able to overcome the mediatedness by language, then it may experience to withdraw itself from all systems and laws of human world, creating its own reality. As it was mentioned above, art frequently mediates the world of the imaginary.

As if some of Celan's poems also tended to make art completely privative, ceasing or defying mediality and mediatedness by resigning from any type of mediation. Poems do not *mediate* anything more, only 'stand' in themselves, beyond everyone and everything. This intention may be conceived in the late poem called 'Stehen' – 'To stand'.

JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

To stand, in the shadow
of a scar in the air.

Stand-for-no-one-and-nothing.

Unrecognized,
for you,
alone.

With all that has room within it,
even without
language.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

Stehen im Schatten

des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.

Unerkannt,

für dich

allein.

Mit allem, was darin Raum hat,

auch ohne

Sprache.

The poem places itself out of the dimension of time – it is also testified by the infinitive form of the first word of the text, lacking grammatical aspect or tense. This ‘standing’ does not take place sometime, even the where of the poem (‘in the shadow of a scar in the air’) is questionable. We may not even state that it is some poetic speaker who stands – no more speaker, no more subject exists, it is merely the poem itself that withdraws itself from everywhere, into its own reality where nothing else exists beside it. This standing is also imaginable ‘even without language’, as the poem says – no more language, no more medium is necessary anymore, since nothing more is mediated. McLuhan’s statement according to which all media contain another medium (McLuhan 1964) is suspended in this poetic context, since the poem refers to only itself without mediating any linguistic or non-linguistic message, placing itself out of technical media, meanings, or anything tangible. From outside the poem is not graspable anymore, and anything can be valid only in its enclosed world. This way, the enclosed and seemingly unreachable world is able to create the illusion of immediacy, lacking any kind of mediation and mediality. Certainly, we can ask the question how understanding is possible if the poem speaks merely within its own reality, mediating, carrying no more meaning. This statement is evidently valid only within imaginary, artistic, poetic frameworks, and just for a certain time, since the reader, nevertheless, is ‘granted’ something from the poetic world of the poem defining itself unreachable and free of mediation by reading and interpreting the text, at least receiving the splinters of this poetic reality, remaining at the level of intuition and suspicion, even if complete understanding does not seem possible anymore.

Essentially, the same idea of the cessation of mediality may be conceived in one of Celan's last poems called 'Schreib dich nicht' – 'Don't write yourself':

JOHN FELSTINER'S ENGLISH TRANSLATION:

DON'T WRITE YOURSELF

in between worlds,

rise up against
multiple meanings,

trust the trail of tears
and learn to live.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

SCHREIB DICH NICHT

zwischen die Welten,

komm auf gegen
der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur
und lerne leben.

In the above poem the metaphor of understanding the world as reading repeatedly appears – the poetic speaker / the poem itself calls itself on not 'writing itself between worlds'; that is, it should not take the role of the medium or experiment to mediate anything between the different dimensions of existence, for example between man and man, subject and subject, since due to the 'illegibility of the world' and the extreme mediatedness the exact mediation of meanings is maybe impossible. The tragedy of language – and of other media – is in the fact that after a while they tend to eliminate themselves. Human culture evidently needs media (Pfeiffer 2005: 11-49), and medium can even be the synonym for art in certain contexts.

However, a question arises: what sense does it have to try to mediate anything, if nothing can be perfectly mediated? Certain pieces of Paul Celan's oeuvre lead to the conclusion that they give up the intention of any form of mediation. The poem 'rises up against multiple meanings' and does not intend to mediate anything from the chaotic and dubious flow of meanings, departing to a lonely travel (Celan 1996) and reach a world where mediatedness and mediation is no more necessary. This world is concealed within the poem itself. The poem can only 'trust the trail of tears' – the tears shed for the pain of the lack of immediacy and the multiple mediatedness of the world. The poem can 'learn to live' only if it reaches the self-enclosed state of immediacy, standing for itself alone, where it is not exposed to language or any other technical medium. Certainly, this poetic withdrawal is only illusionary, yet for a moment, perhaps, we may feel as if the experience of immediacy became possible.

It may be an interesting observation that after the gloomy decades of the linguistic scepticism the desire for immediacy gradually recurs in the discourse of literature and literary studies of the present days (Kulcsár-Szabó 2003: 272-307), as it also seems to appear in some of Paul Celan's late poems. Although we know well that our culture and all human experience are originally mediated, and mediality belongs to the essence of human existence, the immediate experience of phenomenon seems to be impossible, it is good to hope that somehow it is possible to bypass mediality. Art and poetry within it as a way of speaking clearer and perhaps more immediate than everyday language – as Celan's poetry intending to demolish linguistic limits – may grant us the hope that we can experience certain phenomena in an immediate way, accessing their substance.

WORKS CITED

Bachmann, Ingeborg (1978): *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in *Werke*, 4. v.d. Christine Koschel et al. (ed.), Piper Verlag.

Bacsó, Béla (1996): *A szó árnyéka*. Pécs: Jelenkor.

Bartók, Imre (2009): *Paul Celan – A sérült élet poétikája*. Budapest: L'Harmattan.

Celan, Paul (1959): *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Celan, Paul (1963): *Die Niemandrose*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1967): *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1971): *Schneepart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1976): *Zeitgehöft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (1996): *Meridián*. Trans. Gábor Schein. Budapest: Enigma, 1996/6.

Celan, Paul (2005): *Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2001): *Selected Poems and Prose*. Trans. John Felstiner. London-New York: W. W. Norton.

Derrida, Jacques (1991): *Grammatológia*. Budapest-Szombathely: Életünk-Magyar Műhely.

Derrida, Jacques (1994): *Shibboleth – For Paul Celan*. Trans Joshua Wilner. In: *Word Traces – Readings of Paul Celan*. ed. Aris Fioretos. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 3-74.

Felstiner, John (1995): *Paul Celan – Poet, Survivor, Jew*. New Heaven-London: Yale University Press.

Gadamer, Hans-Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist du?*. In: *Aesthetik und Poetik II. Hermenautik Vollzug. Gesammelte Werke*. J. C. B. Mohr Verlag.

Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.

Gadamer, Hans-Georg (2003): *Igazság ésMódszer*. Trans. Gábor Bonyhai. Budapest: Osiris Kiadó.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus Kiadó.

Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Trans. Pál Kelemen. Budapest: Magyar Műhely-Ráció.

Kittler, Friedrich (2005): *Zaj és jel távolsága*. In: *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ed. Tibor Bónus, Pál Kelemen, Gábor Tamás Molnár. Budapest: Ráció.

Kulcsár Szabó, Ernő (2004): *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*. In *Szöveg, medialitás, filológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó, Ernő (2007): *Az értekező beszéd irodalma*. In: *Az olvasás rejtekútjai*. Ed. Tibor Bónus, Zoltán Kulcsár-Szabó et al. Budapest: Ráció.

Kulcsár-Szabó, Zoltán (2003): *A közvetlenség visszatérése*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Ed. Ernő Kulcsár Szabó, Péter Szirák. Budapest: Balassi Kiadó.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1996): *Katasztrófa*. Trans. Viktória Radics and István Szántó F. In: *Paul Celan versei Marnó János fordításában*. Budapest: Enigma Kiadó.

Lőrincz, Csongor (2003): *Medialitás és diskurzus*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Ed. Ernő Kulcsár Szabó, Péter Szirák. Budapest: Balassi Kiadó.

McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York-Toronto-London: MacGraw-Hill Book Company.

Miller, Jonathan (1971): *McLuhan*. London: Collins-Fontans.

Ong, Walter J. (1994): *Nyomtatás, tér, lezárás*. In: *Szóbeliség és írásbeliség*. Ed. Kristóf Nyíri, Gábor Szécsi. Budapest: Áron Kiadó.

Pfeiffer, K. Ludwig (2005): *A mediális és az imaginárius*. Budapest: Magyar Műhely-Ráció.

Simmel, Georg (1999): *A kultúra fogalma és tragédiája*. In: *Forrásmunkák a kultúra életéből: német kultúraelméleti tanulmányok II*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Steiner, George (1998): *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New Heaven-London: Yale University Press.

Stierle, Karlheinz (1996): *Aesthetische Rationalität*. Munich: Fink Verlag.

Szondi, Peter (1972): *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA – UTALÁSOK A MEDIALITÁSRA PAUL CELAN KÖLTÉSZEKÉBEN

Bevezetés

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

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

1. A nyelvi médium a celani költészetben

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

„Nyelvrács

Szemgyűrűk a rudak között.

Csillogó szemhéj

csapdos felfelé
elbocsát egy pillantást.

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.”¹

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, s talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, a fenti vers volt az a szöveg, melynek kapcsán végleg beszüntette a metaforákkal való állandó bújócskát.² Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le, nem számolhatott le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak ily módon már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban *állnak* és szenvednek, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metaforaellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására³, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.⁴ A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

¹ A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1959.

² John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995, 106-107.

³ Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*. <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

⁴ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

MEGZENDÜL AZ ÉG:

az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.⁵

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.⁶ Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva így módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben túlzottan is mediális. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben azt egy metaforáktól mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet és nincs rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforáktól megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetítettségét.

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

⁵ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

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

Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

⁶ Vö. KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

„EGYBEN

Február tizenharmadika. A szívszájban
éber sibbolett. Veled,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*”⁷

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeinek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása mellesleg még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatóak benne legalább ugyanolyan arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A sibbolett (eredetileg folyó, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a Peuple de Paris (Párizs népe) francia, míg a No pasarán (nem fognak átjutni) pedig spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárháborúhoz köthető.⁸ Derrida⁹ a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meglehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, ily módon a vers adott esetben talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt,

⁷ A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben,

A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.)

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

⁸ A *No pasarán*. mára nemzetközileg elterjedt politikai jelmondatává vált, melyet a spanyol polgárháborúban arra használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómeiz kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, ily módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz. jelmondatává is vált.

⁹ Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, szerk. Aris FIORETOS, 1994, 3-74, 23-24.

katasztrófaként fogja fel¹⁰ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátjá téve a művészetet.

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik¹¹. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmektől való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a hölderlini cezúra, a „tiszta szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tiszta szó”-nak.¹² A költészet az a voltaképpeni szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* c. beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi¹³, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját.¹⁴

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

¹⁰ Vö. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

¹¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m., 199-200.

¹² Vö. a „Reine Sprache” fogalmának használatával többek között: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uó, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

¹³ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

¹⁴ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, u. o.

tragédiája pedig talán éppen ebben áll.¹⁵ Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

2. Az írás médiuma Paul Celannál

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

Gadamer elképzelése nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma¹⁶. Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, adott esetben *klasszikus művé* válni¹⁷, mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida¹⁸ kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, adott esetben nyelv előtti jellegéről. Celan, mint költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszólag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkészségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet / költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszélt) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odáig jut, hogy *írás* voltaképpen már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

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

¹⁵ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173, 164.

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

¹⁷ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

¹⁸ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21-113.

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

ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI

az átellenben
lakóról,
kivándorolt
jelentéséről -:

ezt
a kenyeret rágni
írófogakkal.¹⁹

A költő csupán *zsákcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek kivándorolt²⁰ a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (Schreibzähnen – jelenthet ugyanúgy írásfogat is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenén túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író ember, illetve a költő számára legalábbis, elsődleges és mindennek felett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.²¹

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

A MÉLYBEMENETEL SZAVA,
amit mind olvastunk.

¹⁹ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 117.

²⁰ Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

²¹ Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

Az évek, a szavak, azóta.
Még mindig ez vagyunk.

Tudod, a tér végtelen,
tudod, nem kell elszármalnod,
tudod, ami a szemedbe íródott,
elmélyíti nekünk a mélységet.²²

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonytal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrésztől talán triviális, ugyanakkor mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztatható talán az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.²³ McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között opozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.²⁴

Érdemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiusa teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor pl. az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy

²² A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

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

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

²³ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 47.

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

²⁴ FODOR Péter, i. m., 194.

magát a formát is dekódolná.²⁵ A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.²⁶

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.²⁷ Az írás azonban ily módon teljesen materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (pl. a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját.²⁸ A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek számított, addig mára nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható. A lírai költészetnél maradva ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt pl. E. E. Cummings egyes verseire vagy a

²⁵ Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Idézi: FODOR Péter, u. o.

²⁶ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, u. o.

²⁷ George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253-257.

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

Valamint: FODOR Péter, u. o.

²⁸ Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245-269.

képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.²⁹ Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezártáshoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s így módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpen zárlatát képezi.³⁰

Gadamer megközelítéséből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.³¹ Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi / költői szöveg csupán az úgynevezett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen a megvonás által kerül kifejezésre. A XX. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik.³² Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártóságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének

²⁹ Walter J. ONG, u. o.

³⁰ Celan költeményeinek keltezettőségéről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, 3-74. .

³¹ Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

³² Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

OLVASHATATLAN ez
a világ. Kettős minden.

Az erős órák
a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból
mindörökre.³³

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem vagy mindenesetre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható, érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni, ily módon mire eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez mindörökre érvényesként deklarálódik – képes megélni bizonyos közvetlen, de legalábbis a sokszoros medialitásnál közvetlenebb tapasztalatokat. Olyan tapasztalatokat, melyekhez talán csak a művészet juttathatja az embert. Ez persze csupán az *Unlesbarkeit* kezdetű vers egy lehetséges olvasata, melynek igazságérvénye pusztán lírai keretek között, a vers költői valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel

³³ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

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

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

voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes életeseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a Holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők. A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi események, pl. a *Todesfuge* – *Halálfuga*, az *Engführung* – *Szűkmenet* vagy a *Tenebrae* című versekben, melyek nem csupán önnön fikcionalitásukat, imaginárius költői valóságukat, de a Holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem.

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

medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni³⁴ – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvalóan csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan, ily módon tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.³⁵ A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja.³⁶ A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identitásalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.³⁷ Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke közlő és befogadó között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás, tehát nyelvi médium által közvetített valami, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*,

³⁴ Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996, 286.

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

³⁵ Karlheinz Stierle, i. m. 262.

³⁶ Karlheinz Stierle, i. m. 270.

³⁷ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in *uő Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

irodalmissága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja³⁸, a lírai szövegek ily módon – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire talán közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

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

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

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

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.³⁹

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen

³⁸ Karlheinz STIERLE, i. m.

³⁹ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüga*, 77.

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

feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének⁴⁰, sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A fenti, mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl eléneklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.⁴¹ Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál⁴², a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot⁴³ –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

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

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőn fonálszerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett.

⁴⁰ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiség, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

⁴¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.) és: Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

⁴² KISS Noémi, i. m., 175-177.

⁴³ Vö. BARTÓK Imre, i. m.

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

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.⁴⁴ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, például a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átformálódásához is vezetett.⁴⁵ Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra

⁴⁴ Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>

⁴⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmiképp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége.⁴⁶ A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében is.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető⁴⁷ a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódní látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják.⁴⁸ Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapján véve nem másra

⁴⁶ Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

⁴⁷ Friedrich KITTLER, i. m.

szolgálnak sok más egyéb dolog mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségessé válhat.⁴⁹ E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból⁵⁰, amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialitásában még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezését testesítik meg és hozzák közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott technicizálódás és az ember mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.⁵¹

Érdekes persze azonban, hogy Celan az emberen túl eléneklendő *dallamokról* beszél – a dallam pedig nem optikai, hanem zenei, tehát elsősorban akusztikus médium, éppen ezért talán érdemes néhány rövid megjegyzés erejéig megvizsgálni azt is, milyen utalások történnek

⁴⁹ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

⁵⁰ Vö. Jacques LACAN, *A tükörstádium*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

⁵¹ Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

Celan egyes verseiben a zene médiumára, s ehhez milyen pozitív vagy negatív konnotációk képesek társulni.

4. Utalások a zene médiumára

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

Érdeemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge – Halálfűga* című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fűgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, váltogatásával.⁵²

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk
isszuk és isszuk
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosán majd
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a vérebekeket
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
ásatok sírt a talajban tánczene szóljon”⁵³

Az idézett rövid részletet elolvasva is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, főként ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző

⁵² Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fűga*, Gond filozófiai folyóirat, Az esztétikai tapasztalat és interpretáció c. konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fraceto.html>

⁵³ A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Faludy György fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

variációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai 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 szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.⁵⁴ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Ám nem elképzelhető, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung* – *Szűkmenet*, melynek Peter Szondi⁵⁵ egy teljes hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto* – *szűk(en)*

⁵⁴ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

⁵⁵ Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI: *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1972.

zenei szakszóval, s a *Halálfügő*hoz hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a Holokauszt szörnyű történelmi tapasztalatait is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei megszerkesztettsége által is hordoz valami többletet, mint egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetése / elmondása.

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

„Éji zene

Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:

Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.

Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letépem:

majd hozzám emel a hullám a tükörben, magadnak címert kívánsz...”⁵⁶

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

⁵⁶ A versrészletet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

A versrészletet saját fordításomban közlöm. (K.B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács*, 10.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

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

„CSELLÓ-BELÉPÉS

a fájdalom mögül:

a kényszerek, ellen-
egekké halmozódva,
megfejthetlent
görgetnek irányosávé elé,

a megmászott este
tüdőgallyal tele...”⁵⁷

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

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb.⁵⁸ A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi

⁵⁷ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, 83.

A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

⁵⁸ Susan K. LANGER, i. m.

érzelmekek és a zene – azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmekek, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

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

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

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát⁵⁹ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi

⁵⁹ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne túllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

5. A közvetlenség illúziója

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

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

ÁLLNI, a levegőben,
a sebhely árnyékában.

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

Mindazzal, mi benne térrel bír,

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

nyelv nélkül is akár.⁶⁰

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium⁶¹ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene⁶², kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön vallóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megérzés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

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

NE ÍRD MAGAD

a világok közé,

⁶⁰ A vers eredeti szövege az összevethetőség kedvéért:

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

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

⁶¹ Vö. Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

⁶² Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

lázadj fel a
jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában
és tanulj élni.⁶³

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetítsen semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának minden körülmények között szüksége van a médiumokra⁶⁴, sőt, a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosán közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva⁶⁵ eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs többé kiszolgáltatva a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

⁶³ A vers eredeti szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

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

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

⁶⁴ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

⁶⁵ Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy⁶⁶, miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, s azon belül is a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

⁶⁶ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.