

## A NARRATIVITÁS ÉS ANNAK HIÁNYA PAUL CELAN KORAI ÉS KÉSEI KÖLTÉSZEKÉBEN

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

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

Celant szokás egyszerűen a Holokauszt költőjeként aposztrofálni. Legismertebb verse a *Todesfuge* – *Halálfuga*, mely szimbolikusan, metaforikusan dolgozza fel a feldolgozhatatlant, örökíti meg a megörökíthetlent. Ugyan első olvasásra itt sem feltétlenül narratív költeményről van szó, hiszen a szokásos temporális és spaciális viszonyok nem határozhatóak meg benne egyértelműen, a vers mégis *tényeket* mond el más módon, más eszközökkel, mint az epikus szövegekben szokás (nota bene a *Todesfuge* ismétlődő, variálódó elemekből áll, mely akár végtelenített rendszerként is értelmezhető, emiatt nem igazán olvasható ki a szövegből tradicionális értelemben vett történet / szüzsé), de ily módon bizonyos megközelítésben talán maga is kezelhető narratívaként – egy olyan narratívaként, mely a valóságban olyan megtörtént eseményekre referál, amelyeket talán jobb implicit módon, metaforikus keretek között, a költészet eszközeivel újramondani ahhoz, hogy az hermeneutikai értelemben megérthetővé, feltárhatóvá, feldolgozhatóvá váljon.

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

A szöveg metaforizáltsága persze nem befolyásolja a szöveg narratív jellegét, hiszen Nietzsche<sup>1</sup> szavaival élve maga az emberi nyelv az, ami metaforikus, még mindennapi beszédünk is metaforák fergetege, éppen ezért pedig egyértelmű tartalmak közlése szinte lehetetlen. Így a tények közlése is metaforikusak, tehát minden narratíva, minden cselekményt és történetet, események sorozatát, logikai láncolatát elbeszélő szöveg is olyan elementumokat tartalmaz, melyek alapján a nyelv nem törekszik egyértelműsége. Minden szövegben jelen vannak a metaforák, a nyelv pedig olyan autonóm rendszer, melyet az ember képtelen uralni. Természetesen ez a gondolat sokban megelőlegezi a poszt-strukturalista filozófiai és irodalomtudományi irányzatokat, példának okáért a dekonstrukciót vagy a hermeneutikát, melyek felfogásával kétségtelenül maga Celan is sokban is azonosult költészetében. A Nietzsche-féle gondolatot a világ és a nyelv teljes metaforizáltságáról egyébként Kiss Noémi<sup>2</sup> is tárgyalja Celan költészetéről szóló monográfiájában, az *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című vers kapcsán, az említett vers azonban véleményem szerint azonban nagyrészt nélkülözi a narrativitást, épp ezért itt és most nem is kívánok rá bővebben kitérni.

Ugyancsak Kiss Noémi veti fel annak lehetőségét is, hogy egy-egy narratív szöveg – különösen Celan esetében – fordítása mindenképp interpretatív jelleggel is bír, éppen ezért bizonyos narratív struktúrák a fordításban megváltozhatnak, elsikkadhatnak, az amúgy is instabil jelentésmezők átértékelődhetnek, akár még a szöveg metaforikusságának foka is megváltozhat. Éppen emiatt veszem figyelembe, hogy a következőkben elemzett *Tenebrae* című Celan-vers, mely véleményem szerint egyik emblemikus darabja a szerző narratív struktúrákat tartalmazó, narratológiai nézőpontból kiindulva jól vizsgálható műveinek, magyar változatban *fordítás*, azaz amennyiben narratíva vagy narratív struktúrákat tartalmazó, legalább részben elbeszélő jellegű szöveg, semmiképpen sem teljes mértékben azonos a

---

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

<sup>2</sup> KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003. 175-176.

német eredetivel. Úgy vélem, a számos elérhető fordításból talán Lator László<sup>3</sup> magyarítása az a változat, mely a leghívebben tolmácsolja az eredeti szöveget, azonban még ezen verzió is mutat az eredetihez képest kisebb-nagyobb eltéréseket, azaz valamilyen módon *olvassa* azt.

## **Tenebrae**

Közel vagyunk, Uram.  
foghatóan közel.

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

Imádkozz, Uram,  
imádkozz hozzánk,  
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,  
mentünk oda, ráhajolni  
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért  
te ontottad, Uram.

Csillogott.

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

---

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

Ittunk, Uram.

A vért és a képet a vérben, Uram.

Imádkozz, Uram.

Közel vagyunk.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

*Tenebrae*

Nah sind wir Herr,  
nahe und greifbar.

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

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

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

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

Es glänzte.

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

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

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

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

A legismertebb narratíva, melyet a *Tenebrae* adaptál, megkísérel újramesélni, nyilvánvalóan a kereszténység nagyobb narratívájából, a Bibliából való. A vers címe azonos a Bibliában a földre boruló sötétséggel, mely Krisztus kereszthalála után bontakozik ki. Narratológiai szempontból értelmezve a szöveget a temporális és spaciális viszonyok ily módon valamennyire világossá válnak – amennyiben lehet ezt mondani, ami a vers narratívájának temporalitását illeti, valamikor Krisztus kereszthalála után játszódhat, akár közvetlenül utána, akár sokkal később. Térben elhelyezve adott esetben játszódhat akár a szentföldön, valahol a mai Izrael területén, nem elfelejtendő azonban, hogy mint minden narratíva, a *Tenebrae* is metaforikus, szimbolikus, tehát feltehetőleg nem szó szerint értelmezendő a fenti temporális és spaciális körülmények között, sokkal inkább fikciót teremt. Ami a szöveg időkezelését illeti, elmondható, hogy az többé-kevésbé lineáris. Az elbeszélő idő azonban nyilvánvalóan sokkal hosszabb időtartamot foglal magában, mint az elbeszélő idő, mely csupán a vers elolvasásának idejével egyenlő. A sivatagban egy embercsoport menetel, valamikor Krisztus kereszthalála után, akik T/1-ben beszélnek és egyben *elbeszélnek*. A vers narratívájának jelen idejű dimenziójában felbukkan egy másik narratíva is, melyet maga a versben megszólaló, T/1-ben megnyilatkozó lírai beszélő / narrátor beszél el. Az olvasó megtudhatja, hogy a sivatagban menetelő embercsoport inni tartott, és mikor a vályúhoz és tócsához értek, a vízben Isten képe jelent meg, majd a víz vérré változott – hogy Isten / Krisztus emberekért kiontott véréről van-e szó, vagy emberek véréről, melyet adott esetben az Ótestamentum büntető Istene ontott ki, nem derül ki a szövegből, a vers nyilvánvalóan mindkét interpretációt lehetővé teszi. Azonban ami történt, a vers narratológiai értelemben jelen idejéhez képest korábban, a múltban történt – éppen ezért a versben mindenképpen feltűnik egy, a hagyományos narrációra jellemző aspektus, mégpedig a temporalitásnak, múlt és jövő viszonyának egymáshoz való egyértelmű viszonya. Ami történt, egészen biztosan

---

A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

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

korábban történt, mint azt a versben megszólaló elbeszélő mondja, tehát azzal párhuzamosan, hogy a vers beszélői maguk is egy ott és akkor jelen időben játszódó, valahonnét kiinduló és valahová tartó, azaz a vers tartománya által megkezdett és lezárt narratíva szereplői, maguk is elbeszélnek egy másik, a jelenidejűnél korábbi időpontban végbement narratívát.

Persze, mint ahogyan arra Kiss Noémi<sup>5</sup> is utal, megfigyelhető a versben egy teljesen másik, részben szintén narratológiai is vizsgálható aspektus. Ez az aspektus pedig nem más, mint a vers csonka dialógus-jellege – a vers megszólítottja Isten, látszólag a tradicionális zsoltárformában íródott. E zsoltár azonban *ellen-zsoltár*, szemantikailag inverz műveleteket hajt végre, hiszen ahogyan arra Orosz Magdolna<sup>6</sup> is felhívja a figyelmet, a vers inverz citátumokból építkezik, a feje tetejére állítja az intertextuális módon megidézett szövegeket, melyekkel a vers szövege maga is dialógust folytat. Ember és Isten viszonya a visszájára fordul – itt már az ember szólítja fel az Istent, hogy könyörögjön neki. Meglátásom szerint a vers narratívája még azt az értelmezést is megengedi, hogy a beszélők nem mások, mint a második világháború náci német katonái, akik menetelnek valahol – úgy gondolom, a vers narratív terének speciális dimenziója ez esetben nem lényeges –, eközben pedig az *ember* már annyira hatalmasnak érzi magát, akkora uralási és pusztítási vágy hatja át, hogy már érdektelen számára a megváltás – mint az kiderül a szövegből is, a vér kiontatása, az Úr emberek bűnbocsánatára kiontott vére a múlthoz tartozik, elbeszél, aktualitását veszített narratíva. A jelenben már más események történnek, itt már nem az Istennek kell megváltást felkínálnia az embernek, hanem az ember szólítja fel Istent, hogy könyörögjön hozzá, akár megbocsátásért. A narratíva jelentése, referenciái a visszájára fordulnak – hiába a zsoltárforma, a szöveg megszólalási módja nem könyörgést, hanem felszólítást, Istennek címzett felszólítást, burkolt fenyegetést tartalmaz.

Bartók Imre<sup>7</sup> a *Tenebrae* című verset áttételesen a Holokauszt, a kollektív gyilkosság narratívájaként értelmezi. Ez esetben a versnek, mint narratív szövegnek, még ha metaforikus szöveg és lírai szöveg is, akkor is van valamennyi valóságreferenciája – és nem gondolom, hogy ettől feltétlenül ki kellene zárni, hogy megteremti a saját narratív / poétikai világát, hiszen attól, hogy valami utal a valóságra, még megteremtheti a saját belső valóságát is a nyelven keresztül. Gyilkosság alatt érthetjük Jézus kereszthalálát, e halálnak a félelmetes

---

<sup>5</sup> KISS Noémi, i. m. 179-189.

<sup>6</sup> OROSZ Magdolna, *Lux aeterna und Tenebrae. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan.*, in uő, *Intertextualität der Textanalyse*, ÖGS/ISSSS, Wien, 1997.

<sup>7</sup> BARTÓK Imre: *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 112-114.

pillanatát, illetve a második világháború során meggyilkolt vagy harctéren elesett zsidó és nem zsidó emberek tragikus halálát egyaránt.

Bartók a vers sajátos időstruktúrájára is kitér. Olvasata szerint a *Tenebrae* című vers, mint narratív szöveg egy vérontás történetét beszéli el, a történet kezdete azonban nem az elején, hanem a vers közepe tájékán kezdődik, a „*Kajlán mentünk...*” sor környékén, a narratívába ágyazott narratíva kezdeténél. Bartók Imre szerint a vers szétfeszíti a lineáris idő kereteit és létrehozza a saját idejét, ezáltal pedig saját terét, saját valóságát is. Mint fentebb említettem azonban, meglátásom szerint a vers saját valósága és elbeszélésmódja nem feltétlenül zárja ki, hogy valamilyen módon a valóságra is referáljon. Fiktív, irodalmi és valós, történelmi narratívák keverednek, ágyazódnak egymásba e szövegben, arról nem is beszélve, hogy egy másik narratív jelleggel bíró verset, Hölderlin *Patmosz*<sup>8</sup> című költeményét is megidézi a kezdősorokban. A *Patmosz* szintén narratív jelleggel bíró költemény, főszereplője pedig, ha lehet így fogalmazni, Keresztelő Szent János – tehát a megidézett költemény is az európai és a zsidó-keresztény kultúra egyik legismertebb alpnarratíváját, a Bibliát citálja, így módon a versben jelenlévő dialógus és megidézetttség többszörös, a vers maga is tekinthető egy hosszabb, korokon keresztülnyúló irodalmi-történelmi narratíva részének, hiszen szövege jelentős részben citátumokból, más narratív szövegek elemeiből épül fel.

Roland Barthes<sup>9</sup> megfogalmazása szerint az irodalmi szövegek sok esetben *fogyasztás* tárgyát képezik. Ily módon a narratív szövegek – mert az irodalmi szövegek jelentős része narratív – is *fogyasztásra* kerülnek az olvasó által, tehát a narratívák fontos társadalmi

---

<sup>8</sup> Hölderlin versének kezdősorai:

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

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

Kálnoky László fordítását lásd:

Friedrich HÖLDERLIN, *Friedrich Hölderlin versei*, Lyra Mundi, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 122-130.

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

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

Ugyancsak Barthes<sup>10</sup> elgondolása szerint a modern narratívák már nem képezhetőek le a mesék vagy más jól ismert, klasszikus sémák alapján megszerkesztett történetek mintájára, hiszen a mesékben kiszámítható, mi fog történni, a modern narratívákban pedig a váratlan motívumok megjelenése válik fontossá. Propp<sup>11</sup> szavaival élve modern irodalmi művekre jó esetben már nem áll *a mese morfológiája*, a mechanikusan a helyükre illeszthető történeti-logikai panelek, a kiszámítható fabula és szüzsé elképzelése. A *Tenebrae* című vers ily módon, habár egy ismert narratíva újrafogalmazása, XX. századi átértelmezése, mégiscsak modern narratívaként kezelendő, és benne minden, amit az eredeti narratívából ismerünk vagy ismerni vélünk, tökéletesen a visszájára fordul. Egyáltalán nem az történik a szöveg keretei között – habár lírai, nem pedig epikai alkotásról van szó –, amit az olvasó várna, előfeltételezne.

Szintén Barthes<sup>12</sup> az, aki felveti, hogy egy szöveg, egy narratíva szinte számtalan nézőpontból elmondható, újramesélhető, továbbgondolható. Éppen ezért a *Tenebrae* mint narratíva tekinthető mind a bibliai keresztrefeszítés-történet, a Hölderlin által megidézett

---

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

<sup>11</sup> Bővebben lásd: Vladimir Alexandrovic PROPP. *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

<sup>12</sup> Roland BARTHES, *Az olvasásról*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 100-105.



szintén bibliai Patmosz-történet, illetve akár magának a Holokausztnak és / vagy a második világháborúnak lírai szövegbe foglalt újraértelmezése, átértelmezett nézőpontból elbeszél, átdolgozott narratívájának.

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

\* \* \*

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

Úgy vélem, Celan ezen versei közül talán a *Stehen – Állni* című vers érdemelne rövid elemzést ilyen megközelítésben, melyet talán Bartók Imre megítélésem szerint pontos, az eredetit híven tükröző fordításában érdemes ideidézniem:

ÁLLNI, a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

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

Mindazzal, mi benne térrel bír,  
nyelv nélkül is akár.<sup>13</sup>

A *Stehen – Állni*, mely 1967-ben, az *Atemwende* kötetben jelent meg, nem sokkal a költő halála előtt, Bartók Imre szerint a *tanúsítás* verse. A tanúsítás persze sok mindent jelenthet, ebben az esetben azonban valószínűleg arról lehet szó, hogy a költő tanúságtételt tesz a művészet, az emberi értékek védelmében, akár egyetlen eszköze, a nyelv nélkül is. A művész magára veszi a levegő sebhelyeit, egy meghatározhatatlan, körülhatárolhatatlan térben és időben. Temporalitás és spacialitás, tér és idő, progresszió és visszautalás eltűnnek, nem léteznek többé – egyedül a szavak és az állás, a tanúsítás létezik, erre utalhat a vers kezdetén álló főnévi igenév, melyhez sem konkrét alany, sem időbeli aspektus nem tartozik. A *stehen – állni* nem egy térben, időben, alanyát vagy tárgyát tekintve meghatározott cselekvést jelöl, mely narratológiai fogalmakkal, referenciát vagy progressziót feltételező kategóriákkal körülírható lenne. A *stehen* maga egy állapot, időtlen, tértelen, alanytalan, mely nem *elbeszél*, hanem pusztán *létezik*, mindenén kívül, hozzáférhetetlenül.

A Holokauszt, mint emberi-történelmi trauma narratívájának költői elbeszélése után, pl. a *Todesfuge* vagy a *Tenebrae* című versek után már feleslegessé válik bárminek az elbeszélése is – az ember és a művészet a második világháború és a hozzá kapcsolódó népi történetek kapcsán olyan sérüléseket szenvedett, melynek nyomán talán már nem léteznek nagy, korokon átívelő narratívák. Nincs már mit *elbeszélni*, a költő többé nem krónikás, az

---

<sup>13</sup> A vers eredeti szövege az összevethetőség kedvéért:

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.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. Bartók Imre elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m. 83-84.

irodalom, főként a líra többé nem illeszkedik a valóságra referáló, történelmi narratívákba, amelyekben az olyan tradicionális kategóriák, mint fabula, szüzsé, szereplők, konfliktus, helyszín, elbeszélői idő és elbeszélő idő fellelhetőek lennének – nincs többé elbeszélés, nincs többé explicit vagy implicit narráció, csupán *állás*, mint végső menedék, önmagába zárkózó világ. Még a narráció eszközeként használt nyelv is kiiktatódhat, amint azt Celan írja verse zárósorában, nem lényeges többé már semmi, csak a tanúságtétel, a mindennel szemben, mindennek ellenére való állás, mint létezés – a végső állapot, melybe a költő minden eszmei-emberi érték lebomlása, feloldódása után menekül, amíg még az lehetséges. Persze kérdés, hogy ennek a költői vállalásnak, mely már a nyelvből való kitörés lehetőségét is felveti, egyáltalán van-e még értelme. *Senkiért-és-semmiért-állás ez, ismeretlenül*, mely egy közelebből meg nem határozott alanyért / önmagáért való, *egyedül*. Az állásnak, a tanúsításnak konkrét értelme, célja sincs, mintegy önmagáért beálló állapot, önmaga költői legitimációjává válik. A költő és a vers nem vár többé jutalmat, elismerést – adott esetben még olvasót sem feltételez. Mivel nincs többé narratíva, nincs többé mit elbeszélni, és főként nincs kinek. A narratív aspektusok radikális sterilizálása ez Paul Celan kései költészetében, melyben szinte semmi más, csak a víziószerűen felbukkanó időtlen költői képek, metaforák maradnak meg, de már ezek is eljutnak odáig, hogy önmagukat kérdőjelezzék meg. Lehet olvasni Celan metaforaellenességéről is, mivel elgondolása szerint, mivel költői képei nem jelölnek többé semmit, nem hozhatóak kapcsolatba semmivel, ami valóságreferenciával bírna, nem is tekinthetőek többé metaforának.

Gadamer<sup>14</sup> szerint a tanúságtételhez egyáltalán nem szükséges a nyelv, hiszen ez már valami, a nyelven túli valósághoz kötődik, ahol már semmire nincs szükség, aminek egyáltalán köze van az emberhez. Ugyanezen állásponthoz csatlakozik Bacsó Béla<sup>15</sup>, aki szerint olyankor, amikor az elemzett vers szól, már *minden megsemmisült*, éppen ezért semmi szükség sem narratívákra, sem tér-időviszonyokra vagy bármiféle kézzelfogható, meghatározható fogalomra, de még nyelvre sem. Az állásnak nincs oka és célja, nincs kiindulópontja és végpontja, mint egy elbeszélhető / elbeszélendő történetnek. Már semmi nem *történik*. Ami még egyáltalán *van*, az pusztán öncélúan, önmagáért létezik – a költészet csak úgy élhet túl, ha kívül helyezi magát mindenben, ami emberi. Az égbolt elsötétedett, a *Tenebrae* leple visszavonhatatlanul a világra hullott. Ami még nem semmisült meg, az csupán

---

<sup>14</sup> Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*. in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993. 421.

<sup>15</sup> BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan, Múlt és Jövő*, 1997/3, 67-70.

e *Tenebrae*-n kívül, ezen a narratíván kívül képes létezni, és az a létezés is teljesen indokolatlan, nem kötődik már senkihez és semmihez. Nem mesélhető el már el az a *történet* sem, mely ide vezetett, mely után már nincs mit elbeszélni – a múlt feljegyzései is elvesztek, sőt, maga a múlt fogalma sem létezik többé, ahogyan jelen és jövő sem létezik többé, csupán alanytalan, személytelen főnévi igenevek jelölhetnek bármit is, ez a bármi is azonban inkább állapot, semmint cselekvés, hiszen nincs, vagy legalábbis körülhatárolhatatlan az, aki egyáltalán cselekedhetne.

A *Stehen* kezdetű vers tükrében láthatjuk tehát, hogy amint jelen van a narrativitás, a történet elbeszélésének lehetősége Paul Celan korai költészetében, úgy tisztul ki, úgy sikkad el és válik per definitionem nem-létező fogalommá kései, érett, hermetikus lírájában. Van egy pont, mikor már minden visszafordíthatatlan, és nincs több történet, amit még el lehetne beszélni bárkinek is.

Barthes elképzelése alapján a történet olyan logikai-szemantikai rendszerszerűség, olyan értelmi egység, amely a jelentésképzés és -közvetítés médiumként oldódik fel egy logikai, szemantikai kategóriában. Hogyan létezhetne azonban *logikai rendszerszerűség* és *jelentésképzés* egy olyan költői világban, ahol nem definiálható többé sem a rendszerszerűség, sem a jelentés, ahol nem létezik többé szemantikai kategóriák? Természetesen ezen a ponton túl már nincsenek *történetek*, csupán állás, tanúsítás, egy olyan hiátus-állapot, mely mentes a narrativitástól és annak minden hagyományos fogalmától. Még azt sem tudjuk meghatározni, mi tölti ki e narrativitás-hiányt, hiszen ha *nyelv* sem szükséges a kitöltéséhez, akkor értelmes állításokat sem lehet többé ezen keretek között megfogalmazni.

Miként Fűzi Izabella és Török Ervin fogalmaznak: „*Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.*”<sup>16</sup> A történetek az idők folyamán újramesélődnek, térben és időben folyamatosan változtatják a helyüket, egymással dialógust folytatva – jó példa erre a fentebb elemzett *Tenebrae*, hiszen mint narratív szöveg, megidéz más klasszikus narratívákat, melyekkel együtt maga is részévé válik egy nagy, egyben irodalmi és történelmi narratívának.

Jönnek azonban olyan idők, olyan traumák, amikor Lyotard<sup>17</sup> szavaival élve véget érnek a nagy elbeszélések, amikor a narrativitás, az elbeszélés, az elbeszélhetőség fogalma

---

<sup>16</sup> FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006.

<https://christal.elte.hu/curriculum2/Magyar/58F%FCzi/Vizu>

<sup>17</sup> Bővebben lásd: Jean-Francois LYOTARD, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

radikálisan redukálódik, esetleg ki is iktatódik – Paul Celan kései költészete véleményem szerint ilyen költészet. Sem epikai, sem lírai narratívák részét nem kívánja már képezni, inkább kívül helyezi magát minden elbeszélhető és elbeszélendő történeten, megalkotva a saját tértelen, időtlen, történettelen világát, mely utolsó mentsvárrá válik a költő számára, hogy az egyre feldolgozhatatlanabb, egyre nehezebben elmondható emberi történeteket többé ne kelljen elmondani. E menekülés azonban bátorságra is vall, hiszen egyben szembezállás, ellenállás is a valóság és az irodalom azon narratíváival, melyek olyan *eseményeket* beszélnek el, amelyekre nincs ésszerű magyarázat, amelyeknek nincs ésszerű oka és célja. Értelemszerűen eltűnik az irodalom(történet), mint narratív folyamat, mint esetleges egységes, egy irányba tartó narratíva víziója is.

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