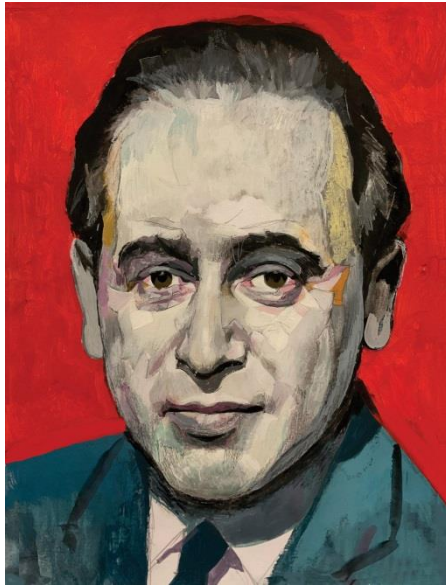


KÁNTÁS BALÁZS

VITA A NÉMA ISTENNEL



**A ZSIDÓ IDENTITÁS ELLENTMONDÁSAI,
ISTEN JELENLÉTE ÉS HIÁNYA, ILLETVE
A MEGVÁLTÁS LEHETŐSÉGE VAGY
LEHETETLENSÉGE PAUL CELAN
KÖLTÉSZETÉBEN**

KÁNTÁS BALÁZS

**VITA A NÉMA ISTENNEL
A ZSIDÓ IDENTITÁS ELLENTMONDÁSAI,
ISTEN JELENLÉTE ÉS HIÁNYA, ILLETVE A
MEGVÁLTÁS LEHETŐSÉGE VAGY
LEHETETLENSÉGE PAUL CELAN
KÖLTÉSZETÉBEN**

ISBN 978-615-6250-29-2

**Felelős kiadó–szerkesztő–szaklektor:
Dr. Zsávolya Zoltán PhD**

**HORTHY-KORSZAK TÖRTÉNETÉNEK
KUTATÁSÁÉRT TÁRSASÁG
BUDAPEST, 2022**

Bevezetés

Paul Celanról (1920–1970), a húszadik század legjelentősebb német nyelven alkotó, sőt, talán egyik legjelentősebb európai költőjéről köztudomású, hogy zsidó származása ellenére igencsak ellentmondásos viszony fűzte a judaizmushoz, a zsidó identitáshoz – a Holokauszt borzalmaival akarata ellenére nézett szembe és élte őket túl. Jelen tanulmány elsődleges célkitűzése, hogy tárgyából, Paul Celan költészetéből a lehető a szó hermeneutikai értelmében megkíséreljen *megérteni* valamit.

Celan lírája megítélésem szerint, s ebben ma már számos elemző egyetért, egyetemes perspektívából is olvasható, nem csupán úgy, mint úgynevezett KZ-líra. Sokkal inkább egy szegmentálható, elemzői megközelítéstől erősen függően több halmazra osztható életműről lehet beszélni, azonban természetesen számtalan helyen felbukkannak verseiben olyan motívumok, melyek a zsidó identitásra, a judaizmusra, és ezzel szoros összefüggésben a lírai beszélő Istenhez való viszonyára utalnak. Jelen tanulmányban a celani költészet e jegyeit kívánom vizsgálni, továbbá azt, miként lehet a Holokauszt feldolgozhatatlan és jószerével leírhatatlan traumája a költészet egyik esztétikumképző tényezője.

Természetesen szinte lehetetlen feladatra vállalkozna az, aki a legapróbb részletességgel kíván elemezni és kiemelni minden egyes motívumot e nagyszabású költői életműből, mely kapcsolatba hozható a zsidóság és a

teológia kérdéskörével, e téma külön monográfiát érdemelne, mint ahogyan születtek is ilyen munkák¹ Celan költészetéről, azonban úgy gondolom, mindenképp érdemes egyes aspektusokat, motívumokat megvizsgálni, mit is jelenthetett a költő számára a *zsidó identitás* és annak ellentmondásai, milyen módon is jelenik meg mindez egyes versekben, továbbá a celani értelemben vett zsidóságnak, ha van ilyen, milyen egyetemes vonásai lehetnek, illetve ez az alapvetően vallási alapú identitás Celannál milyen istenképet feltételez.

Mivel megközelítésünk alapján véve hermeneutikai alapokon nyugszik, a dolgozatnak természetesen szem előtt kell tartania, hogy az értelmezés, a megértés, mint olyan, azon belül pedig a líraolvasás mindenképpen lezáratlan és lezárhatatlan folyamat. Paul Celan a megértésnek erősen ellenálló életműve esetében ez az állítás halmozottan igaz lehet, ily módon pedig mindenképpen számolnunk kell eredményeink töredékességével, lezáratlanságával. Az interpretáció éppen ezért soha nem tekintheti magát végesnek és befejezettnek, a soron következő elemzésekre ebből kifolyólag inkább úgy érdemes tekintenünk, mint egy folyamat részére, nem pedig annak teljes mértékben

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

kikristályosodott, tovább már nem írható vagy árnyalható végeredményére...

Ugyanakkor ahol talán a zsidó identitás és az Istenhez való viszony ellentmondásos kérdéskörének vizsgálatát Paul Celan líráját illetően kezdeni érdemes, az talán mára alaplírává vált, széles körben ismert korai verse, a *Todesfuge* – *Halálfuga* című költemény, melynek rövid elemzésére mindenképp érdemes kísérletet tennünk.

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

Todesfuge

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

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich
abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein
goldenes Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den
Lüften da liegt man nicht eng

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

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

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

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und
trinken

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der
Luft

er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein
Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete

dein aschenes Haar Sulamith

Halálfúga

Napkelte korom teje este iszunk

és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged

iszunk csak iszunk csak

és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely

Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan

ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit

ezt írja csillagragyogásban előfüttyenti kutyáit

füttyenti zsidóit elő sírt ásat a földbe

és rendeli tánczene szóljon

Napkelte korom teje éjjel iszunk

és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi

iszunk csak iszunk csak

Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan

ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit

hamuhajú Szulamit sírt ásunk ím a szelekbe feküdni van ott hely

Mélyebbre kiáltja az ásót itt meg ott hadd szóljon a zene az ének

kap az övéhez a vashoz lendíti kék szeme van
mélyebbre a földbe az ásót itt ott fújjátok húzzátok a tánchoz

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak

Egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan

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

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

hamuhajú Szulamit²

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

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb felkészültséget, irodalomtudományi és irodalomtörténeti ismereteket³, mindössze elég annyit tudni

² Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16–17.

³ Bonyhai Gábor megítélése szerint a *Halálfüga* meglehetősen nehezen olvasható és dekódolható szöveg. Jelen tanulmány ezen állítással, legalábbis ami a vers primer szinten való olvashatóságát és megérthetőségét illeti, semmiképp sem ért egyet. Vö. BONYHAI Gábor, *Bonyhai Gábor összegyűjtött munkái 1/B*, szerk. VERES András, Budapest, Balassi Kiadó, 56-85, 59.

hozzá, hogy a történelem folyamán megtörténet a második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiertási hullám, amelyet ma Holokausztként ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt⁴ tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fúgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustj*ának nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának változtatása, variálása, ismétlése adja. Voltaképpen az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamálás esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló

⁴ PETŐ Zsolt, *A celani fúga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68–75.

szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közzismert tény, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációja⁵ felől kísérjük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfűga*, hanem *Todestango* – *Haláltangó* volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a *Contemporanul* folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségre, illetve a zene nyelven kívüli / nyelven túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre, nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét borzalmaira, embertelen eseményeire is.

⁵ Vö. Bonyhai Gábor ismert tanulmányával: BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfűgájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544., illetve in uő, *Bonyhai Gábor összegyűjtött munkái 1/B*, szerk. VERES András, Budapest, Balassi Kiadó, 56–85.

Többek között a szerző egyik angolszász monográfusa, John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos táborokban a világháború során gyakorlat volt, hogy az örök a foglyok közül válogatott zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy a halálra szánt emberekkel zenei kíséret mellett ásatták meg a saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték és eltemették őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango – Haláltangó* címen, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a lembergi Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint életrajzi személy, és mint a koncentrációs táborok embertelenségeinek túlélője, bizonyára nem csupán tudott e borzalmas történelmi tényekről, hanem adott esetben testközelből tapasztalta meg őket.⁶

Elterjedt megközelítés, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag kevésbé értékes szöveg is képes ugyanazt a

⁶ John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 28–31.

hatást gyakorolni a befogadóra, mint egy jóval értékesebb, esztétikailag magasabb színvonalú irodalmi szöveg, ha a megfelelő zenei dallamon szólaltatjuk meg.⁷ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván a ritmikusan, zenei elvek szerint szerkesztett *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. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített

⁷ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez érvényes lehet a zenei szerkesztettség 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 önmagát⁸ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív

⁸ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in *uő Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

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

történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szépség katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség(eszmény), amelyet a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége, adott esetben megbízhatatlansága által megtestesített borzalommal.⁹

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

A szöveg tehát a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még viszonylag explicit módon referál a valóságra, a történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot / valóságot hoz létre, ezáltal pedig mintha megkísérelne kilépni a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom, a *Todesfuge*, habár megelőlegezi Celan

⁹ A közvettség-közvetlenség problémáját Paul Celan költészetén belül a dolgozat egy további fejezete részletesen tárgyalja.

későbbi, hermetikus és a kontextustól már jelentős vagy teljes mértékben függetleníthető költészetét, s annak esztétikai vonulatait is, még mindenképpen erős valóságreferenciával bír, s önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljes mértékben a költői képzelet szüleményeként, az imaginárius síkján kellene értelmezni. Sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részleteként szólal meg, mely nem explicit, de inkább implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert elbeszélésnek pusztá sejtetése, töredékes metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy annak indokait, vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét képesek legyünk megérteni, feldolgozni.

Ha közelebbről vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami mindenképpen elsőként a szemünkbe ötlük, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögrében osztott feketekávéra. A tej fehérsége, illetve az anyatejhez társítható szemantikai mező révén eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonnyal nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej¹⁰, ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további részének. A *házban lakó férfi* egy zárt térben

¹⁰ Az eredeti német szövegben egyszerűen *schwarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget.

tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében *a kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonosszággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világában folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a szelekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagtalán levegőbe sírgödört ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

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

csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából¹¹, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás ily módon kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.¹²

A *Halálfüge* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a Holokauszt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitérnek, ugyanaz a jelentés áttevődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért a költemény kapcsán talán nincs értelme specifikumokban gondolkozni sem. Celan lírájának egyik alapélménye valóban a Holokauszt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a Holokauszt azonban semmiképp sem csupán *egyetlen nép Holokausztja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfüge*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői

¹¹ A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja: DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Híd, 1984/6, 828–831.

¹² A kopár, világvégi tájakon *megtörténő* versekre, a celani költészet geológiai metaforarendszerére és a versek ebből az irányból való olvashatóságára többek között Rugási Gyula tanulmánya is felhívja a figyelmet. Vö. RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond–Palatinus, 2002, 67–90.

beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen bizonyos bibliaértelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai kereshetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájába, a Holokauszt a második világháborúba, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharába simul, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkire szól – pusztán rajtuk, olvasókon múlik, milyen mértékben halljuk meg, s főleg hogyan értelmezzük e kiáltást.

Maga a tény, hogy a költő anyanyelve a német volt, és habár számos nyelven anyanyelvi szinten tudott, élete végéig szinte kizárólag németül, a zsidó népet legyilkolni akarók anyanyelvén írt, is már magában hordoz bizonyos ellentmondásokat. A kérdést többszörösen árnyalja Celan lehetséges rétegzett kulturális identitása, hiszen a költő

Bukovinában¹³, a mai Ukrajna területén született. A *Halálfügában* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*¹⁴ című verse előlegezi meg.

Bukovina, a táj, ahol Celan született és felnőtt, azonban mégsem kapcsolódik olyan szorosan a Holokauszthoz, mint az ismert koncentrációs táborok helyei, ahogyan azt Kiss Noémi¹⁵ is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok, a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a Holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes¹⁶ megállapítása szerint az irodalomban időnként sokkal beszédesebb, többet mondóbb az, ha egy hely nem kerül explicit módon megnevezésre, hanem áttételesen, metaforikus körülírással kerül bemutatásra. Nem a konkrét földrajzi *hely* holléte számít, sokkal inkább az, hogyan nevezzük vagy nem nevezzük meg, illetve milyen asszociációk társulnak hozzá

¹³ A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költésze és magyar recepciója*. Budapest, Anonymus, 2003, 20–21.

¹⁴ Immanuel Weissglas versének szövegét lásd: Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit, Gesammelte Gedichte*, Aachen, Rimbaud, 1994.

¹⁵ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18–29.

¹⁶ Roland BARTHES, *A régi retorika*, ford. ford. SZIGETI Csaba, in *Az irodalom elméletei III*, Jelenkor, Pécs, 1997, 67–178.

az emberiség kulturális emlékezetében. A hely és annak jelentése közötti viszony egymásnak való megfeleltetésen alapszik, azaz metaforán.¹⁷ Habár a KZ-líra klasszikus színhelye kétségtelenül nem Bukovina, akkor is Csernovic volt az a város, ahol Paul Celan született és felnőtt, mely korábban az Osztrák-Magyar Monarchiához, majd Romániához, végül Ukrajnához tartozott. Már ebből az apró, látszólag elhanyagolható történelmi tényből is kiderülhet, milyen sokféle kultúra és sokféle identitás keveredhetett egy Csernovicban született, zsidó családból származó, egyébként nem mellékesen német anyanyelvű költőben. Mint ahogyan arra a Kiss Noémi Celan-monográfiája által is idézett Krasztev Péter¹⁸ is rámutat, Csernovic a XX. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna, a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

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

¹⁷ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 18.

¹⁸ KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovici*, in uő, *Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997, 171–176.

világháború után emigrációban, Párizsban élt és alkotott egészen haláláig.

Celan korai recepciója még kétségtelenül szinte csak és kizárólag a Holokauszthoz és a zsidó kultúrához kapcsolja a költő életművét¹⁹, értelmezése csak később, halála után, a 1980–90-es évek tájékán vált valamivel egyetemesebbé. Később persze a szerző csernovici és bukovinai származása, és az ebből eredő esetleges komplex kulturális identitás is az elemzések középpontjába került.²⁰ Winfried Menninghaus²¹ úgy véli, a költő csernovici származásának vizsgálata ugyancsak azért maradt sokáig figyelmen kívül, mert a bukovinai régió egyáltalán nem volt a Holokauszt központja, a celani életművet a zsidóság és a Holokauszt kérdéséből kiindulva elemzőknek pedig ez a tényező szinte teljesen elkerülte a figyelmét.

Israel Chalfen²², Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan lírájának egyes aspektusait megértsük, mindenképp szükség van a szerző bizonyos életrajzi adatainak ismeretére, többek között bukovinai származásának és zsidó identitásának figyelembe vételére. Chalfen ezt úgy

¹⁹ KISS Noémi, *Határbélyzetek*, 25.

²⁰ A kérdésről részletesebben lásd: Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*, Merkur, 1999/3-4, 345–357.

²¹ Winfried MENNINGHAUS, i. m.

²² Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

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

nyilatkozza, mint „*Celan földije*”, éppen ezért persze elképzelhető, hogy elemzői-életrajzírói álláspontja valamennyire elfogult. Mindenképpen felvetül a kérdés, hogy Celan lírájának megértéséhez kell-e a költő biográfiájának alapos, vagy legalábbis felszínes ismerete, vagy egyes szövegei annyira egyetemes tartalommal bírhatnak, hogy akár az életrajzi tények figyelmen kívül hagyásával is elemezhetőek?

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

Zsidósága mellett azonban Paul Celan életműve, mint kultúrák között gyakran átlépő, mintegy többes, multikulturális identitással rendelkező költőé, mindenképpen más irányokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibboleth-motívum, mely a kultúrák, nyelvek, identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*²³ című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész

²³ Vö. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986.

könyvet írt Celan költészetéről, ugyanerre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is, hogy a költő átlép, keresztüljár a kultúrák között, önmagának azonban nincs valódi hazája, így egyszerre érezheti otthon magát mindenütt és sehol.

Kiss Noémi ugyanennek kapcsán kitér Celan másik viszonylag ismert, *Hubediblu*²⁴ című versére is. A verset ugyancsak nem idézem teljes szövegében és nem elemzem részletesebben, hiszen úgy gondolom, Kiss Noémi fordítása és elemzése teljes mértékben megfelelő, azt talán Celan zsidó identitásának vizsgálata kapcsán mégiscsak érdemes megjegyezni, hogy a *hubediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pszeudo-héber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Tartalmaz például Appolinaire-, Verlaine- vagy Mandelstam-idézeteket, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelendő. A Celan által idézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím a zsidó identásra utaló referenciaként is értelmezhető, de megint csak megjelenik Celan költészetének egyik jellegzetes vonása – a megszólalásmódok, motívumok, kultúrák ötvözése.

Persze vizsgálható Celan lírája csak és kizárólag a zsidóság aspektusának nézőpontjából. Példának okáért

²⁴ A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 95–97.

Bacsó Béla²⁵ és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átűtő erővel.

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

A jelen tanulmány keretei között először a költő életművének korai szakaszához sorolható, ugyancsak kiterjedt recepcióval rendelkező *Tenebrae* című szöveg rövid értelmezésére teszek kísérletet, majd áttérek a celani költészet néhány későbbi, érettebb darabjára, példaként kiragadva azokat a szerző életművéből, annak bizonyítására, hogy Celan költészetének vizsgálatakor a zsidó identitás és az ebből fakadó komplex teológiai utalásrendszerek figyelembevételre a megértés elengedhetetlen, de talán nem kizárólagos feltétele.

²⁵ BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63–67.

**Kísérlet Paul Celan *Tenebrae* című
versének értelmezésére**

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.

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

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

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,

mentünk oda, ráhajolni
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Csillogott.

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

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

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.²⁶

²⁶ A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Haláljüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 36.

A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* című kötetben jelent meg, lásd: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

Nehéz helyzetben van az a mindenkori olvasó, aki valami újat akar állítani a fenti versről. A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó²⁷, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.²⁸ A menetelő, megalázott, egymás húsába maró emberek csoportja Istent szólítja meg, azonban e csoport tagjai nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *Őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (Maar), vályúra (Mulde) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a *natúrába*. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy sokkal inkább a fenyegetés

²⁷ A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1, 1995, 169–188.

²⁸ Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widersprüchlichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

hangján szól Istenhez. Még az sem egészen bizonyos, hogy a két értelmezés kizárja egymást.

Vajda Károly a *Tenebraet* elemző kiváló tanulmányában végigkíséri a vers exegézistörténetet, s felhívja rá a figyelmet, hogy többek között Otto Pöggeler visszaemlékezéseiből tudhatjuk: Celan katolikus felesége, Gisèle de Lestrangé és rokonsága révén részt vett egyszer a nagypénteki virrasztás éjszaki istentiszteletének azon mozzanatában, melyet *officium tenebrarum*nak hívnak – a szertartás lényege, hogy az összegyűlt hívek egy-egy zsoltár elmondása után mindig eloltanak egy-egy gyertyát a templomban, s ezt addig ismétlik, míg a helyiségben be nem áll a teljes sötétség.²⁹ Vajda továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy Gadamer értelmezésben a versben a jelen és múlt idejű történelmi és vallási tapasztalat egyaránt jelen van, a *te tested* szókapcsolat pedig olvasatában egyértelműen a megfeszített Krisztus testére utal, tehát mindenképpen a keresztyény, krisztologizáló interpretáció mellett foglal állást.³⁰ Ugyancsak

Vajda Károly értelmezéstörténeti vázlatát tovább követve érdemes megjegyeznünk, hogy a *Tenebrae* egyik magyar értelmezője, Lichtmann Tamás egyik

²⁹ VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100–116.; valamint UÓ: *Trauma és liturgia. A celani emlékezésről*, Komárom, Selye János Egyetem, 2018.

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

³⁰ VAJDA Károly, *Antropológiai és ontológiai irodalomtudomány*, 104–105.

tanulmányában, melyet Pilinszky és Celan kapcsolatának szentelt, megjegyezte, hogy Celan többek között a költészet erején keresztül kerüli meg az elnémulás veszélyét, s számára a nyelv nem csupán a kommunikáció közvetítő közege, hanem egyúttal maga is létmód és kizárólagos valóság.³¹ A *Tenebrae* című Celan-vers nyelv-valósága által megteremtheti annak lehetőségét is, hogy a XX. század legborzalmasabb történelmi eseménysorozatát mitopoétikai alakzatok mentén helyezték el a kortárs befogadók, egyúttal átlépve a megváltás, a remény horizontjába.³²

A vályú vizében, melyből a menetelő embercsoport iszik, felsejlik Isten képe (*Bild*), s éppen annak *kép* jellege az, melyet a szöveg hangsúlyoz. *Isten képe* semmiképpen nem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredeti alapján nem állapítható meg egyértelműen, vajon a vér az emberek vére, melyet Isten, talán Ószövetség bosszúálló-büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Amennyiben ugyancsak Vajda Károly kiváló értelmezéséhez kanyarodunk vissza, a szerző kifejti, hogy megítélése szerint a vers azt mondja,

³¹ Vö. LICHTMANN Tamás, *Paul Celan und János Pilinszky. Dichter des Weltskandals und Erlösungsanspruchs*, in *Nicht (aus, in, über, von)*. *Debrecener Studien zur Literatur I.*, Wien, Peter Land Verlag, 1995, 96.

Idézi: VAJDA Károly, i. m. 105.

³² VAJDA Károly, i. m.

hogy nem az Úr vérét ontották ki, tehát Gadamer krisztológizáló olvasatával szembehelyezkedve *az Úr ontotta mások vérét*, a vér tehát semmiképpen sem azonos Jézus az emberiség bocsánatára kiontott vérével.³³ Bármelyik értelmezés mellett foglalunk is állást, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva pedig egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt és érthető lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a Holokauszt borzalmi után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi, hiszen éppen a visszájára fordul. E problémakör mélyebb megértéséhez ugyancsak Vajda Károly alapos interpretációja adhat a számunkra támpontot. A blaszfémia, az istenkáromlás ugyanis, bár a Celan-irodalom számos képviselője egyértelműen emellett az olvasat mellett foglal állást, ebben a kontextusban, ebben a versszövegben korántsem egyértelmű. A keresztény teológiai hagyomány mellett a zsidó vallási tradíciót is mélyebben bevonva a vers értelmezésébe kiemelendő, hogy Talmud egyik szerzője, Jochánmán rabbi szerint Isten maga is imádkozik, mégpedig paradox módon önmagához. Ezt pedig éppen azért teszi, hogy irgalma győzedelmeskedjen a bűnös emberek iránti haragja és ítélkezni akarása felett, ez

³³ VAJDA Károly, i. m. 106.

pedig a zsidó vallási hagyomány egyik megkerülhetetlen motívuma, még akkor is, ha a versben megfogalmazódó fenyegető hangvételű felszólítás talán első olvasásra feszegeti is az istenkáromlás határait. Az imából, mint a nyelv speciális használatából fakad a költeményben megfogalmazott *közelség* Isten és ember között.³⁴ Az istenkáromlás ténye bibliai alapokon tehát ebből az irányból olvasva nem igazolható teljes mértékben, sőt, adott esetben még meg is cáfolható.

A vers többes szám első személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális(abb) olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a Holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben pedig elégtételt követel Istentől.³⁵ Ebben az esetben

³⁴ VAJDA Károly, i. m. 112-113.

³⁵ Többek között Michael Lackey az, aki Paul Celan költészetét a teológia nyílt bírálataként olvassa, mely olvasat szerint akár maga Isten, illetve a benne való hit is felelőssé tehető a Holokausztért, hiszen ha a zsidó nép nem hitt volna feltétlenül az őt elhagyó Istenben, nem kellett volna a Holokauszt elszenvedését sem vállalni. Lackey ezen álláspontját az *Es war Erde in ihnen* kezdetű Celan-vers elemzése kapcsán fogalmazza

indokolhatóan tűnhet, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest³⁶ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.³⁷ A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. Isten a versben hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Ha Isten maga annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje, akkor megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott

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

³⁶ Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 112–117.

³⁷ Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiusa felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 103.

esetben sztoikusán hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit, ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése és ebből fakadó fenyegető megnyilatkozása ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.³⁸

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a Holokausztot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Lehetséges értelmezésnek tűnik az is, hogy e magukból kifordult, elállatiasodott emberekből álló csoport voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó német katonáinak menetére utal, de mindenesetre értelmezhető hatalomra törő, vérre és erőszakra szomjazó emberek

³⁸ Vö. Gadamer Tenebrae-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167–178.

csoporthaként. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ feletti uralom örült vágyától hajtva³⁹ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének megivása ebben az esetben nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér, fenntartva a krisztologizáló olvasat létjogosultságát, ismételten lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnét egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a keresztény liturgai szertartásával, a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, s lényege szerint nem más, mint a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszajukra fordulnak, e térben pedig, ahol az ember Isten fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel a

³⁹ Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, az ember a világ technika általi uralására irányuló vágyának koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

Teremtőt, talán nincs is többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.⁴⁰ Isten e szerint az olvasat szerint nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen a megváltóképessége, ember-felettsége, maga az isteni minősége az, ami végső soron megkérdőjeleződik.

Persze a megválthatatlanság sem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le a megváltás lehetőségéről, hiszen, miként azt fentebb már említettük, Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.⁴¹ Ebben az esetben egy harmadik, a végtelenségig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás lehetőségének foszlányai. Isten áldással fordul az

⁴⁰ A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoltárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határbélyzetek*. 179–185.

⁴¹ Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigília Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

emberhez, s ilyenkor maga is meghajtja a térdét.⁴² Többek között a *Tenebrae* nyolcadik versszaka az, mely rájátszik a *Teremtés könyvére*, amelynek állítása szerint az ember nem más, mint Isten képmása. A vers sugalmazása szerint talán éppen ez a kép az, amely a vér által visszatükrözött arcok eltorzult vonásaiban széztűződik, hiszen a Bibliában a vér és a lélek számos helyen szinonim kifejezések, többek között ezért tilos a zsidó vallás követői számára az emberi vér fogyasztása, a versben az űzött, állati szintre degradálódó emberek csoportja ellenben vért iszik, ezáltal súlyos szentségtörést követve el.⁴³ A Holokauszt elszennvedett traumája, az értelmetlen halált halt emberek áldozata azonban talán még ez alól is felmentést adhat. Vajda Károly fent már idézett értelmezését követve Celan verse a poliszémia, a jelentésrétegek párhuzamos jelenléte által leszámol a közhelyekkel, s éppen a *Tenebrae* többértelműsége az, mely által a lírai beszélőként megnyilatkozó, méltóságát vesztett, elállatiasodott embercsoport talán vissza is kaphatja ember mivoltát, méltóságát, hisz Isten közel van hozzájuk, több értelemben is – az ember váratlan módon éppen azáltal nyeri vissza

⁴² Tanulmányában Vajda Károly ezen állítás alátámasztására számos zsolnárt és egyéb bibliai szöveghelyet idéz.

⁴³ Vajda Károly felhívja rá a figyelmet, hogy a zsidó történetírás éppen a *holocaustum* kifejezés vallásos konnotációi miatt (a szó eredeti jelentése: Isten kiengesztelésére szánt égőáldozat) vonakodik a *Holokauszt* kifejezés használatától, s használja helyette inkább a *Soá* bibliai kifejezést, mely hirtelen végbemenő, maga után pusztaságot, kopárságot hagyó kataklizmát jelent. Vö. VAJDA Károly, i. m. 113.

emberségét, hogy az önmagából való kivetkőzöttség állapotában átélt szenvedésen keresztül az emberiség bűneiért és megváltásáért szenvedő Istenhez hasonlatossá válik.

A *közelség* a lehető legkomplexebb értelmet nyeri el a vers elejétől a végéig, Isten pedig nem a történelmet mozgató erő birtokosaként, hanem maga is a népirtás által bekövetkező szenvedés részesévé váló, az emberrel szövetséget kötő Istenként jelenik meg, aki paradox módon maga is áldozatot mutat be.⁴⁴ Az egymásnak látszólag radikálisan ellentmondó olvasatok, az első olvasásra szégyenletesnek ható blaszfémia és az emberhez még e ponton is szükségszerűen irgalmas Isten képe nem kizárják, sokkal inkább kiegészítik egymást, az ima, a visszájára fordított zsoltár pedig talán egyszerre olvasható vád- és védőbeszédként.

⁴⁴ VAJDA Károly, i. m. 114–116.

Zsoltár a néma Istenhez

Psalm

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

Zsoltár

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.
Senki.

Dícsértessél, ó Senki.
Kedvedre vágyunk
virulni.
Szemben
veled.

Semmi
voltunk, vagyunk,
maradunk, virulva:
semmi-, senki-
virága.

Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárák,
pártánk piros
a túske, ó, a túske
közt énekelt
bíborigéntől.⁴⁵

⁴⁵ A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Haláljüga*, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

A *Niemandrose* című Celan-kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető negatív, önmagából kifordított zsoltárként. Celan lírai beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértésél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.⁴⁶ A *senki* olyan névmás, mely paradox módon nem rendelkezik referenciával, csupán valakinek a hiányát, távollétét képes jelölni. Csupán nyelvi formával létezik, a szóalak mögött azonban nincs valóságreferencia, pontosabban a referencia egyenlő azzal, *aki* nincs ott a lét adott pontján, ahol valakinek lennie kéne. Isten helyett a dicséret is e *senkit*, ezt a referencia-hiányt illeti, ez pedig a *zsoltár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta

⁴⁶ Hölderlinnél, akit Celan köztudottan elődjének vallott, s akinek himnuszaihoz hasonló himnikus költészetet többek között éppen a *Die Niemandrose* című kötetben próbált meg létrehozni, a vers, főként a költő kései versei az isten(ek) hiányának médiumaként szólalnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 253–257.

ellen-zsoltárként, az ellen-zsoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy puszta hiány lép.⁴⁷ E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-, die Niemandrose* áll, vagyis a *semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsza, az egyedül

⁴⁷ John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi nevének, még nagyon is létezhet. Lásd: John Felstiner, i. m. 168.

hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsa motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára⁴⁸. Különös módon azért, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek, senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztá úrré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsa), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsa motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a rózsa tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsa, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törekény, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges

⁴⁸ A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

*Rózsa, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,
annyi természet pillu alatt
senki sem alszik.*

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

*Rose ob reiner Widerspruch, Lust
niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Liedern.*

értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvedője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz, majdhogynem a blaszfémiához fordul?⁴⁹ Talán itt is arról lehet szó, hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzói *égkopárak* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként

⁴⁹ Vö. Jézus Krisztus utolsó szavaival a kereszten az Újszövetség szerint: „Eli, Eli, lama sabaktáni?” – „Én Istenem, Én Istenem, miért hagytál el engem?” Lásd: Máté 27; Márk 15.

metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske* (Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (Purpurwort, tehát az eredetben inkább bíborszó). A Krone (korona) és a Dorn (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a Dornenkrone (töviskorona) összetétel⁵⁰, mely a Biblia szerint Krisztus, a megváltó kigúnyolásának kelléke volt a kereszthalál előtt. A két szó implicit játékba hozása által a vers utalást tesz az Újszövetségre is, ám érdekes módon a Krone (párta, korona) itt a virágként metaforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkét*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllet szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére,

⁵⁰ Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonának, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd: Máté 27:29; Márk 15:17; János 19:2.

ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A vers többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat⁵¹, úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átélt szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely

⁵¹ Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „*egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (ineinander verkralen) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindegyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

szkepticizmus és hiány ironikus és önironikus blaszfémiát, Isten és ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezh*t. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen.

Olvasatkísérletek Paul Celan néhány további verséhez

EINMAL,

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

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

EGYSZER

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

Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.

Fény volt. (Meg)menekülés.⁵²

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.⁵³ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (er) nem másra, mint magára Istenre utal.⁵⁴ A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *ballotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (*nachtlang*) tartott, illetve mindenképp *valós* (*wirklich*) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

⁵² A verset saját fordításomban közlöm (K. B.) A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

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

⁵³ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131–133.

⁵⁴ Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (Herr) megnevezés helyett az *Ő* (Er) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (*ich*en – *ichten*). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben *ichten* ige feltehetőleg arra utal, hogy az egy(es) (*Eins*) és a végtelen (*Unendlich*) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés voltaképpen nem teljes megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán a kiválasztott szerepében tűnik fel, hiszen ő az, aki birtokába kerül egynek és a végtelennek, *akivé* ez a bizonyos egy és végtelen *átsemmisülnek*. A vers záróképe csupán annyi, hogy a költői beszélő *fényt* látott, majd *(meg)menekülést*. Az eredeti német szövegben olvasható *Rettung* főnév nem egészen azonos a bibliai értelemben vett *megváltással* (*Erlösung*), azonban mindenképp rokonértelmű vele, a *retten* (*megmenteni*) igéből képzett főnév szótári alakja szerint *menekülést*, *szabadulást*, *segítséget*, *mentséget* jelent, e megmenekülés, megmentés pedig minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azzal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten* – *ichten* – *Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (*én*) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozatala által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelvek, szóképzési

rendszerük valamennyire hasonló.⁵⁵ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelvnek a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben feltételezzük, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonlatos emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszél el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosatott*, bűnei elvették, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie,

⁵⁵ Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani sígá. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18–19, 68–75, 71.

olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.⁵⁶ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére lehet a maga módján *valós (wirklich)* tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

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

⁵⁶ Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (el)beszélő nem más, mint egy álmot beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. Lásd: BARTÓK Imre, i. m. 133.

Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló⁵⁷, hiszen a Teremtő maga örökkévaló. Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könyörületes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

⁵⁷ Vö. Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József. A vonatkozó részeket lásd online: <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm#188>

NAH, IM AORTENBOGEN,

im Hellblut:

das Hellwort.

Mutter Rahel

weint nicht mehr.

Rübergetragen

alles Geweinte.

Still, in den Kranzarterien,

unumschnürt,

Ziw, jenes Licht.

KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,

vérragyogásban:

a ragyogó szó.

Ráhel anya

nem sír többé.

Keresztülvitték

az elsiratottak között. / Keresztülvittek mindent,

amit elsirattak.

Némán, a szívartériákban,

megkötözetlenül:

Civ, a fényesség.⁵⁸

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

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

⁵⁸ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.) A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ, a fényesség*. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének, megtestesülésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létét.⁵⁹

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

⁵⁹ Celan minden bizonnyal Scholem vagy Martin Buber munkái alapján ismerhette e zsidó misztikában használatos terminust.

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

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

E három sort egyébként maga Celan is lejegyezte, mégpedig Gerschom Scholem Isten anyaszerű, női megnyilvánulási formáját, a *Sekhinát* tárgyaló könyvének Ráhelről alakját értelmező része egyik oldalának aljára.⁶⁰ A jiddis szöveg körülbelüli magyar fordítása valahogy így hangzik:

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

Ezen, a verssel szoros intertextuális kapcsolatban álló sorok alapján túlzás volna-e azt feltételezni, hogy a fenti versből kiolvasható egyfajta megváltásvágy, vagy a megváltás előrevetítése? Az isteni fényesség mindenképpen Isten saját, pozitív, reménykeltő megnyilatkozása. A szív pedig az a

⁶⁰ John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 238.

hely, ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten mindenképp *lakozik, jelen van*. Ha pedig a szívben, a ciklikus vérkeringés központjában kigyúl az isteni jelenlétet jelölő fénysugár, az már egy lépés lehet a megváltás felé. Ráhel anyja talán azért nem sír többé, mert minden viszontagság után felsejlik a Messiás eljövetele, a megváltás reménye.

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

DU MIT DER FINSTERZWILLE,

du mit dem Stein:

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

TE A SÖTÉTSÉGPÁRITTYÁVAL,

te a kővel:

Örök éj van,
világítok önmagam mögött.
Teríts le gyorsan,
komolyodjunk
meg végre.⁶¹

A fenti vers a *Schneepart – Hószólam* című kötetben került jelent meg, 1971-ben, Celan halála után. A szöveg elején azonnal megjelenő megszólítás, mint Celan kései verseinek többségénél, meglehetősen megnehezíti az interpretációt. Nem tudni, a lírai beszélő kit szólít meg, ki az a körülírhatatlan valaki, aki ott áll a vers terében a

⁶¹ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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

„sötétségparittyá”-val és a „kő”-vel, ki az, akinek le kellene terítenie a lírai beszélőt.

A parittyá és a kő szimbolikája azonban minden bizonnyal nyilvánvaló – eszünkbe idézheti az Ószövetséget, azon belül is Dávid és Góliát történetét. Ez pedig egyértelműen a zsidó-keresztény kultúrkör bevonódása a vers világába – de vajon a bibliai Dávid király volna az, akinél *sötétségparittyá* és kő van, a megszólaló lírai beszélő pedig szimbolikusan Góliát?

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

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

A viszonyok teljesen a visszájukra fordulnak – Góliát köztudottan nem zsidó, hanem filiszteus nemzetiségű, egy a zsidó nép ellen törő másik nép fia, és aki egy ifjú izraelita hős, Izrael későbbi királya által győzetett le. Itt azonban mintha nem a homályból kibontakozó, a sötétséget megtestesítő alak lenne a pozitív figura – persze nem tudhatjuk azt sem, a megszólaló, megtört, leterítését is szinte líraiatlan tömörséggel, hermetizmussal megfogalmazó

beszélő mennyire *pozitív* figura, illetve mennyire van még értelme ennek a kategóriának a baljós, lidércnyomásszerű tájakon játszódó kései Celan-versekben.

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

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „örök éj”-ben, a körülötte gyülekvő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos *te* a sötétségből való parittyával és kővel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi

értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlélte, azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos, meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője, akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, emelt fővel adja meg magát a sorsának.

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

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

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

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

Nem
volt(am) még
megvakítva,
megfosztva töviskoronámtól a
dal csillagzatában mely kezdetét
veszi:

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan vers 1973-ban, a *Zeitgeböft* kötetben, a szerző halála után került publikálásra. A *Mandelnde* szó feltehetőleg neologizmus, körülbelül *mandulásodót* jelenthet, mint a nyilvánvalóan szemantikailag nem egészen pontos fordításban, azonban a tő utalhat akár az orosz költőre, Oszip Mandelstamra is, aki, mint az köztudott, Celan lírájára számos más szerzővel egyetemben mély hatást gyakorolt. Hangsúlyozandó persze, hogy a megszólított *Mandelnde* nőnemű alak, ez persze még mindig nem zárja ki a Mandelstamra történő utalást. Elképzelhetőnek látszik az is, hogy e vers megszólítottja – paradox módon – nem más, mint maga Isten.

Először is hangsúlyozandó, hogy Celan lírájában számtalan helyen megjelenik egy körülhatárolhatatlan, imaginárius nőalak (?), *aki* számos elemző szerint azonosítható akár a költő meggyilkolt édesanyjával, akár egy sosem létezett, ám vágyott lánytestvérrel, sőt, hímnemű és nőnemű megszólítottak alakjai olykor körülhatárolhatatlanul egymásba folynak, úgy akár paradox módon e nőnemű melléknévi igenév is valóban utalhat a nagy orosz költőelődre, Oszip *Mandelstamra*, implikálva a Mandelstamhoz hasonlónak válást, amely talán egyfajta

⁶² A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

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

apoteózist, megistenülést is magában foglal. Mindazonáltal itt a Mandelstam-utaláson túl minden valószínűség szerint a beszélő Istent szólítja meg, a megszólítás nőnemű alakja pedig azzal magyarázható, hogy a zsidó misztika hagyományában, melyet Celan többek között Martin Buber közvetítése révén jól ismert, létezik Istennek egy nőnemű / feminin megtestesülése, a *Sekehinah*, mely megtestesülés Isten anyához és / vagy szerető nővérhez hasonlóan óvja, emeli magához embert.

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

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választott Celan költeménye zárósorául, illetve pontosan milyen közönségnek / befogadónak is szánta azt, hiszen lábjegyzet

vagy szótár nélkül igen nehéz rájönni, hogy a *Hachnissini* héberül annyit tesz, *bocsáss be*, és feltehetőleg csak egy szűk, zsidó identitással bíró vagy a zsidó kultúrkörben járatos réteg számára érthető, azt pedig feltehetőleg még kevesebben tudják, hogy Chaim Bialik szerzeményének kezdősoráról lehet szó.

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

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

DIE GLUT

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

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäuft?

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

A HŐSÉG

összead minket
szamárbögés közepette
Absalom sírjánál, még itt is,

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

A legközelebbi kapunál nem
tárul fel semmi,
magadon keresztül, nyitott,
tmagamhoz emellek.⁶³

⁶³ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja⁶⁴ és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség az Újszövetség emblematikus helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

Nem elfelejtendő az sem, hogy míg a Biblia hagyományos értelmezései szerint Salamon csupán *ember* volt, addig Jézus a *testet öltött Isten*, aki csak a kereszten, az emberiség bűneinek elvételéért vált emberré és halt emberi halált. A zsidó és a keresztény hagyomány itt mintha keveredni látszana, habár az Ószövetség és Salamon nem csupán a zsidó, de az abból később kialakult keresztény vallásnak is fontos pillérei.

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

⁶⁴ A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecstelenítését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hősiezen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette a fiát, ezért nagy, mauzóleumszerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16–18.

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

A legközelebbi kapunál nem táru fel semmi – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha történik is, tehát nem a Messiás eljövételén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatározhatatlan marad. Sejtéseink lehetnek azonban, hogy a költői beszélő hangja az utolsó sorban talán átfolyik egy másik, rajta túli hangba – mégpedig Isten hangjába. Ki volna más, aki képes lenne magához emelni a kiválasztottat? Megjegyzendő persze, hogy a német *Offene* nem egészen kiválasztottat, sokkal inkább *nyitottat*, Isten szavát meghallani képes embert jelenthet – ily módon tehát mindenki lehet kiválasztott, nem kell feltétlenül prófétai értelemben vett elhivatásra

gondolni. A folyamat, ahogyan Isten magához emeli a megszólítottat, *über dich – önmagad által, önmagadon keresztül* történik, azaz nem kell többé transzcendens értelemben vett megváltást, a Megváltó eljövételét várni – a megváltás, az Istenhez való felemelkedés talán önmagunkon keresztül, önmagunk lelki tisztaságán és békéjén, Isten szavának meghallásán, *Offene-vé, nyitottá* váláson keresztül is elérhető. Az ószövetségi és újszövetségi, zsidó és keresztény helyszínek, motívumok kavalkádjában talán már nem is számít, ki milyen vallású, zsidó vagy keresztény, hívő vagy vallástalan – kései versében Celan, mintegy menekülésül, talán azt sugallja, hogy mint végső fogódzó, a megváltás, az Istenhez való felemelkedés, a bűnös emberi létezésből való kitörés talán mégis, minden ellenére elérhető. E megváltást, felemelkedést azonban csak önmagunkon keresztül, saját lelki megtisztulásunk útján érhetjük el, ám egy teljesen transzcendenciamentes világban már önmagában ez is képes reményt adni...

DAS LEUCHTEN, ja jenes, das
Abu Tor
auf uns zureiten sah, als wir
ineinander verwaisten, vor
Leben,
nicht nur von den
Handwurzeln her –:

eine Goldboje, aus
Tempeltiefen,
mass die Gefahr aus, die uns
still unterlag.

A RAGYOGÁS, igen, ezt látta
Abu Tor,
felénk lovagolt, amint
egymásba árvultunk, az élet előtt,
nem csupán a gyökereket megragadó kezekkel –:

egy aranybója,
templommélységekből,
megmérte / jelezte a veszélyt, mely némán ott hevert
alattunk / megadta magát nekünk. ⁶⁵

⁶⁵ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgeböft*.

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

De ki is az, aki a többes szám első személyben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvultak* ott, *az élet előtt?* Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés előtti őszállapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárvult, de ha teremtésekor rögtön nem is, de az ősbűn elkövetésekor mindenképp. Az egymásba árvulás lehet

Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvaság is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A *gyökereket megragadó kezek* jelenthetik a zsidó identitáshoz, az ószövetségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést, vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templommélységekből* jelzi az odalent mindvégig meghúzódó, a feltérés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenlétet jelző szimbólum. Ha ennél konkrétabb interpretációra szánjuk el magunkat, úgy azt is megtudhatjuk, hogy az *aranybója* utalhat a Jeruzsálem óvárosában, a közeli Templomhegyen lévő, a lakóépületek közül magasan kiemelkedő Maszjid Qubbat As-Sakhrah-mecset aranszínű kupolájára, mely jól látható Abu Tor településről, s erős napfényben messziről ragyog. Az arany szín fénye, miként a zsidó misztikában, talán e versben is Isten örökkévaló mivoltának jelképe.⁶⁶

A néma veszély, mely ott hever *alattunk*, végül megadja magát *nekünk*, a beszélőnek és társának / társainak – *Gefahr, die uns still unterlag* valószínűleg egy olyan eseményre utal, mely a zsidó népet és annak létezését alapjaiban rengette meg. Lehet ez a celani líra alaptapasztalata, a Holokauszt, de lehet csupán a zsidó nép

⁶⁶ Vö. Otto PÖGGELER, *Mystical elements in Heidegger's thought and Celan's poetry*, in *Word Traces*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 75–109, 94–96.

ókori idők óta való folyamatos üldöztetése, melynek a Holokauszt csak egyfajta betetőzése volt. Ám talán megengedhető az az olvasat is, hogy az odalent, a mélységekben rejtőzködő veszély nem csupán a zsidó népre, hanem egyetemesen az egész emberiségre leselkedett, leselkedik, s a zsidó nép pedig csupán ennek szimbolikus megtestesítője – a Holokauszt, mint a második világháború részeseménye, talán szintén értelmezhető egyetemes emberi traumaként is. A világháború nem csupán a zsidóságot, de az egész emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt. De miért és hogyan kerekedik felül a beszélő és a másik e titokzatos veszélyen?

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

Nyitott kérdés, Celan, mint életrajzi személy, vajon komolyan hitt-e a megváltás lehetőségében, melynek motívuma kései, nem sokkal halála előtt írt és részben csak utána publikált verseiben időnként megjelenik. Annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés, nem sokkal később bekövetkező öngyilkossága ellenére, a zsidó identitással párhuzamosan kétségtelenül foglalkoztatta. A nyomasztó, képzelet és őrület, emberiség és embertelenség határán játszódoó celani lírában időnként felbukkan a fény, a

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

Adorno sokat idézett, provokatív kijelentése, főleg Celan, mint a háború utáni európai líra prominens képviselője életművének ismeretében, mely szerint „Auschwitz után egyszerűen barbárság verset írni”, nyilvánvalóan sem egészen értelmezendő, nem értelmezhető szó szerint. A Holokauszt alapvetően nem más, mint az európai szellemtörténetben bekövetkezett óriási törés, cezúra.⁶⁷ Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan – töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely mindenképpen jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.⁶⁸

⁶⁷ SZÜCS Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben*, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 10.

⁶⁸ Vö. Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, in uő, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 132.

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végletekig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.⁶⁹ A művészet dolga, hogy a tanúsítás esztétikája jegyében ellenálljon ennek az eldologiasításának, mely adott esetben emberek lemészárlásában csúcsonodhat ki, és rajta keresztül végre megszólalhasson a szenvedés.⁷⁰

Szűcs Terézia doktori értekezésében Adorno elhíresült kijelentését trópusként értelmezi, melynek lényege szerint a barbárság a modernitás egész kultúrkritikájaként értendő, a „vers” (*Gedicht*) pedig az olyan nyelvi műalkotásra utal, mely hamis illúziókba ringathatja az embert önnön kultúrája magasztosságát illetően, egyúttal megnyugvást hozva a a kultúra olyan borzalmai után, mint amilyen Auschwitz.⁷¹ A „szabad-e egyáltalán még verset írni Auschwitz után?” kérdést – s ezt később maga Adorno is megteszi – még radikálisabban úgy is fel lehet tenni: „lehet-e egyáltalán Auschwitz után, a megtörténtek tudatával és tapasztalatával élni?”⁷² Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos büntadatra szólít fel,

⁶⁹ SZŰCS Terézia, i. m. 12.

⁷⁰ Vö. Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften Vol. 1.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 30.

Idézi: SZŰCS Terézia, i. m. 13.

⁷¹ SZŰCS Terézia, i. m. 13–14.

⁷² Vö. Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 353.

az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei

beider Neige:

ich ritt durch den Schnee, hörst du,
ich ritt Gott in die Ferne - die Nähe, er sang,
es war
unser letzter Ritt über
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn
sie uns über sich hörten, sie
schrieben, sie
logen unser Gewieher
um in eine
ihrer bebilderten Sprachen.

BOR MELLETT, PORBA VESZETTEN,

mindkettő alján:

havon át nyargaltam, hallod,
Istent sarkalltam tova – zengte a közelt,
ez volt
végső vágánk az ember-
gátaikon keresztül.

Lapított mind, hogy
hallott csak maga felett, és
irkafirkált,

puszta nyerítésünket
mismásolták
el képmutató nyelvükké.⁷³

A *Niemandrose* című kötet e verse szokatlan istenképet tár olvasója elé, mely első olvasásra akár istenkáromlásként is értelmezhető. A költői beszélő *bor mellett, elveszettségénél* (a német eredetiben *Bei Wein und Verlorenheit*, tehát nincs szó porba veszettségről, mint Marno János interpretatív fordításában), *mindkettő lejtőjén / maradékánál* (az eredetiben *bei beider Neige*), havas tájon át *nyargal* (reiten – ritt), s amit, pontosabban *akit* megül, nem más, mint Isten. Isten az, akinek hátán végleg keresztülvágtat az *embergátakon* (Menschen-Hürden). Az *embergátak* szóösszetétel talán az emberi világ és nyelv korlátaira, illetve magára az emberek tökéletlenségére, korlátoltságára utal. Isten olyan, mintegy a ló helyébe lépő, egy allegorikus ló alakját magára öltő entitás, aki a költői beszélőt keresztülszeli az emberi világ gátjain, eljuttatva valamiféle magasabb létállapotba.

A vers utolsó strófájában a lírai beszélő azt állítja, az emberek (ez az előző strófára visszautaló *sie*) mind *meglapultak*, mikor Isten (és a költő), e ló alakjában

⁷³ A verset Marno János invenciózus, ám megítélésem szerint meglehetősen interpretatív, az eredetitől kisebb-nagyobb mértékben idéztem. Az interpretációnál természetesen figyelembe veendő az idézett vers fordítás volta. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 97.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

allegorizált transzcendens létező elvágtatott felettük, még pusztá nyerítését is lejegyezték, illetve *mismásolták* (logen) át *saját képmutató nyelvükké*. A német eredetiben a nyelv elé helyezett *bebildert* jelző persze nem egészen *képmutatót* jelent, inkább *megképzettet*, *képesítettet*, ám mindenképp utal az emberek nyelvének képi, azaz utánzó, nem egészen eredeti jellegére. Isten és a költő nyelve a vers sugalmazása szerint közös, ők ketten egy nyelvet beszélnek, az emberek pedig még az állat alakjában megjelenő Isten állati hangként, *lőnyerítésként* (Gewieher, mely egyébként pejoratív szóhasználatban nem csupán a ló nyerítését, de emberi vigyorgást, kacagást is jelent) megszólaló nyelvét is csak képmutató módon leutánozni képesek. A költő ezzel szemben látszólag kiválasztott, Istennel szinte egyenrangú személy, míg az emberek maguk alantas, képmutató, isteni kegyre méltatlan létezőkként kerülnek ábrázolásra. Isten a költővel együtt vágat, sőt, voltaképpen maga emeli emberfeletti magasságokba. Ezen elgondolás rokonítható a zsidó-keresztény kultúrkörben, főként az Ószövetségben a próféták elhivatásának történeteivel, illetve azon romantikus elképzeléssel, mely szerint a költő vátesz, felettes tartalmak ismerője, aki a gyarló tömegek felett áll, ugyanakkor sorsközösséget is vállal velük. Az emberek pusztán képmutató módon utánozzák az isteni / költői nyelvet, a versből pedig nem tűnik ki egyértelműen, hogy Isten és / vagy a költő sorsközösséget vállalna velük. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Isten, mint egyfajta mennybe repítő ló, elragadja a költőt, hasonlóan Illés prófétához, akit

szintén elragadott az Úr tüzes szekere, s *nem látott több balált.*⁷⁴

A versben megjelenő Isten első olvasásra nem büntető vagy irgalmas, nem a Biblia tradicionális Istene, legalábbis nem derül ki egyértelműen az emberekhez – az átlagemberekhez való viszonya. Pusztán annyit tudunk meg, hogy a kiválasztottakat / prófétákat / költőket (?) magához emeli⁷⁵, kiszakítva őket a gyarló és képmutató világból.

Az egész vágta hangsúlyozottan *bor mellett, az elveszettség állapotában, havas tájon* történik. A bor itt feltehetőleg a Messiás vérének tradicionális szimbóluma, mely az emberek bűneinek bocsánatára ontatott ki a kereszten. A havas táj képe utalhat a megtisztulásra, a megváltás lehetőségére, Isten pedig akkor avatkozik be és menti meg a költőt, amikor az már *bei Verlorenheit*, elveszéseközelben van. Persze egyáltalán nem biztos, hogy a költő elragadtatását *test szerint*, azaz szó szerint kell értetni, mint Illés próféta ismert bibliai történetének esetében. Hiszen Isten és a költő *nyelve* az, amit az ember-gátak saját képmutató nyelvükké mismásolnak, tehát a költő isteni

⁷⁴ 2 Kir 2, 1-18

⁷⁵ Vö. Ady Endre: *Az Illés szekere*n című kötetének címadó versével, melynek sugalmazása szerint a költők Illés prófétához hasonlatosak:

„Az Úr Illésként elviszi mind,
kiket nagyon sújt és szeret,
tüzes, gyors szíveket ad nekik,
ezek a tüzes szekerek.”

A vers teljes szövegét többek között lásd: ADY Endre, *Ady Endre összes versei*, I, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 157.

szintre emelkedése voltaképpen abban áll, hogy képes a nyelvet kivételes módon használni, mintegy Isten nyelvét a sajátjává tenni. A költő abban hasonlatos Istenhez, hogy pusztán szavai által képes világokat, valóságokat teremteni, ezáltal pedig a többi ember számára felettes tartalmakat, igazságokat közvetíteni. Még ha az emberek szájalmasan meg is kísérlék utánozni az isteni nyelvit, az e nyelvet valóban használni tudó költő talán akkor is *szolgálatot* lát el, hiszen amit nyelvhasználatával *közvetít*, azt nyilvánvalóan a többi ember felé közvetíti.

Isten ez esetben nem hiába emeli magához a költőt, részesíti saját nyelve használatának képességében. A kiváltság, kiválasztottság talán nem öncélú, hanem feladat, *szolgálat* társul hozzá. A versből kiolvasható istenkép így módon mégiscsak egy irgalmas, az emberekkel törődő Isten képe, mely Isten azáltal könyörül meg a gyarló, arra talán érdemtelen emberen is, hogy prófétákat / költőket, pásztorokat (?) választ ki közülük az emberiség szellemi-eszmei értelemben vett szolgálatára, hogy a helyes útra tereljék az isteni nyelvet tökéletlenségükből fakadóan csak mismásolni képes embereket. Az istenkeresés felől olvasva talán a vizsgált Celan-vers is, a költő kiválasztottsága és a tömegektől való látszólagos elhatárolódása mellett, képes lehet egyfajta irgalmas, az emberrel mindennek ellenére törődő Isten képét közvetíteni az olvasó felé. Amennyiben pedig feltételezzük, hogy Isten még Paul Celan korában, az addig átélhetetlennek hitt történelmi katasztrófák átélése után is képes lehet valamilyen formában megjeleníteni és jelen

lenni, akkor talán még a legszörnyűbb időkben és világokban is maradhat némi remény a megváltásra.

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,

Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.

A BORT KÉT POHÁRBÓL iszom
és töröm a
Királycezúrát
mint Amaz
Pindaroszt.

Isten mint a kis igazak
egyike leadja a
hangvillát,

a szerencsedobból kihull
lyukas érménk.⁷⁶

⁷⁶ A verset Marno János fordításában idézem. Lásd: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, 177.

E kései Celan-vers ismét a borivás képével indul – a bor köztudottan Krisztus vérenek szimbóluma, a borivás pedig voltaképpen a megváltásból való részesülés szakrális gesztusa. A lírai beszélő *két pohárból* (aus zwei Gläsern) issza a bort, tehát duplán, két ember helyett is részesül a megváltó a világ bűneinek bocsánatára kiontott véréből.

Celan beszélője *úgy metszi el a Királycezűrát, mint Amaz* (Jener) *Pindaroszt*. Az *Amaz* névmás egyértelmű utalás Hölderlinre, a romantikus költőre, aki köztudottan nagy hatást gyakorolt Celan költészetére is.⁷⁷ A jelen költői beszélője minden bizonnyal elődje, Hölderlin helyett is issza a bort, mintegy utólagos megváltásban részesítve az élete nagy részét elborult elmével leélt, egyfajta földi kárhozatra ítélt romantikus költőt.⁷⁸ Isten mintha felhatalmazná a költői beszélőt, hogy elődjét utólag megváltsa, feloldozza, egyrészt azáltal, hogy helyette iszik a megváltó véréből, másrészt a *Királycezűra* (Königsäsur) hozzá hasonló elmetszésével tisztelet előtte, folytatva az általa teremtett irodalmi hagyományt.⁷⁹

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

⁷⁷ Celan és Hölderlin intertextuális kapcsolatairól lásd bővebben: Otto PÖGgeler, *Az álom az álomról*, ford. SCHEIN Gábor, in *Enigma*, 1994/3.

⁷⁸ Hölderlin poétikája és az örület kapcsolatát illetően lásd többek között: KOCZISZKY Éva, i. m. 217–257.

⁷⁹ Felstiner felveti a két pohár motívumának számos más értelmezési lehetőségét is. Lásd: John FELSTINER, i. m. 277.

Isten a következő strófában személyesen is megjelenik, mégpedig *a kis igazak egyiké*ként (als einer der kleinen Gerechten), tehát feltehetőleg az igaz emberek egyikének alakjában, s *leadja hangvilláját*. A hangvilla (Stimmgabel) olyan zenei eszköz, mely egy dal eléneklése előtt megadja a kórusnak a kezdő szót. Isten itt azonban *lemond* arról, hogy *ő maga* adjon meg bármiféle kezdőszót, e jogot inkább átruházza a költőre. A jelen versben is megjelenik a költő mint próféta, Isten által kiválasztott ember koncepciója, mely kiválasztottság mind Hölderlinre, mind Celan beszélőjére igaz lehet. Talán kissé szerénytelen gesztus a költő részéről önmagát Isten kiválasztott emberének titulálni, ugyanakkor e kiválasztottság nem öncélúan, hanem *szolgálatra* történik, és az európai irodalomban a költői kiválasztottság képzetének nagy hagyománya van.

Az utolsó strófa enigmatikus képet tár elénk – miután Isten átadta hangvilláját, a szerencsedobból kihullik egy érme. De kié is voltaképpen ez az érme, kire utal itt a többes szám első személy? Talán Celan költői beszélőjére és a megidézett költőelődre, Hölderlinre vonatkozik? Más referencia ebben az esetben talán nem is valószínű. A Marno János fordításában szerencsedobnak fordított *Lostrommel* a nyertes kisorsolására szolgáló eszköz, melyből véletlenszerűen húznak ki egy nevet vagy szót. A belőle kihulló érme ugyancsak utalhat a kiválasztottságra, hiszen ezáltal a költő voltaképpen *kisorsoltatik*.

A versből kiolvasható istenkép megint csak egy olyan olyan Istent prezentál nekünk, aki kegyben részesíti,

kiválasztja és elhívja a költőket, szinte a saját szintjére emelve, hiszen hangvilláját, a kezdőhang megadásának jogát (a saját nyelvét?) adományozza neki. Az az Isten, aki az emberek számára vezetőt, szellemi értelemben vett pásztort, afféle kisebb megváltót választ, nyilvánvalóan irgalmas Isten, aki felkínálja az embernek a megváltás lehetőségét.

Klasszikus elképzelés, hogy a művész feladata voltaképpen nem más, mint hogy művészete által irányt mutasson a többi embernek, kinyilvánítsa számukra Isten akaratát, közelebb juttassa őket a transzcendenshez. A költőket kiválasztó, szinte saját szintjére emelő Isten képe sokban rokonítható az Újszövetség istenképével, a fenti vers alapján tehát talán nem túl merész dolog azt állítani, hogy a celani poétika minden általa sejtetett borzalom és a benne fellelhető folyamatos kétkedés ellenére nem veti el a megváltás lehetőségét.

Többek között a művészet, a költészet (Isten nyelvének használata?) az, mely az esztétikai tapasztalat révén a megváltáshoz hasonló élményt kínálhat, mintegy közelebb juttatva az embert a valódi megváltás lehetőségéhez. A költő, mint Isten által kiválasztott, rendkívüli képességekkel megáldott ember szimbolikusan a megváltó szerepét ölti magára, aki a nyelv különleges használata révén még *komor ég alatt*⁸⁰, történelmi borzalmak idején is képes lehet értékeket képviselni, ezáltal pedig

⁸⁰ Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 5–13.

reményt kínálni a megváltásra. Isten tehát még a nagy krízisek idején sem hagyja teljesen magára az embert, hiszen – többek között a művészeteken keresztül – még ilyenkor is felkínálja a reményt, a lehetőséget a megváltás elnyerésére.

Végezetül talán jól példázhatja a versben körülírt Isten könyörületességét az is, hogy a *kis igazak egyikének* alakjában, tehát emberalakban jelenik meg az ember számára, leereszkedve az ember szintjére, miként Jézus emberré vált a kereszten. Emellett érdekes értelmezési lehetőség, hogy Isten Hölderlin versbeli alteregójának – még ha csak a költői beszélő olvasatában, a költői képzelet szüleményeként is – utólagos megváltást kínál. A bűnöktől való megszabadulás, a megváltás tehát még jóval a halál után is lehetségesnek bizonyulhat, s ha nem is megy végbe azonnal, az ember életében vagy annak végén, a reményen, a lehetőségen keresztül Isten erőt adhat az embernek, hogy végül elérje. A remény talán ahhoz is erőt adhat, hogy az ember ne csak a jövőben érje el a megváltást, de – adott esetben borzalmas, szégyenteljes – történelmi múltját is képes legyen feldolgozni és megérteni.⁸¹ A megváltás az emberi bűnök Isten általi megbocsátásán alapul, a megbocsátásnak pedig talán előfeltétele, hogy az ember előbb *megértse*, majd *megbánja* tulajdon bűneit. Celan költészetének esetében ez a mintegy új eredendő bűn

⁸¹ *Nemcsak a dicsőséges hagyományt kell sajátunkként elfogadnunk és megértenünk, hanem a szégyenteljeset is.* Paul Celan lírája és a holokauszt kapcsán erre Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmemet, aki ezen álláspontját több, az ELTE BTK-n elhangzott előadásán is hangsúlyozta.

nyilván a második világháború és a holokauszt tragédiája, melynek folyamán embertömegek váltak embertömegek gyilkosává. E bűn nem csupán egyének bűne, hanem talán az egész emberiség kollektív vétke. Mint ahogyan a zsidó-keresztény kultúrkörben a megváltás sem csupán az egyes embernek szól, hanem az egész emberiség kollektív lehetősége. A Celan költészete alapján körvonalazható Isten, mivel talán a végletekig könyörületes, mindannyiunknak kínálja a megváltás, a feloldozás lehetőségét, csupán rajtunk múlik, élünk-e a lehetőséggel.

Zárszó

A fentebb idézett versek szövegközeli elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux⁸², az ismert belga költő Celan halála után néhány hónappal nekrológot írt költőtársa emlékére. Michaux véleménye szerint Celan *választott*, e választást pedig úgy is érthetjük, hogy megszabadult, kitört az emberi létezés korlátai közül. Persze merész feltételezés volna azt gondolni, hogy a megváltás az öngyilkossággal, az önként választott halállal lehetne egyenlő – Celan esetében ennek ellenére úgy tűnik, a fizikai értelemben vett halál kiutat jelenthetett az emberi élet gyötrelmei közül. A megváltás mindenképpen halál keretében történik – ez esetben pedig az önkéntes halál talán nem más, mint az egyetemes zsidósors vállalása.

Danyi Magdolna⁸³ egyik Celanról szóló tanulmányában már 1984-ben, a Celan-filológia viszonylag korai időszakában amellelt érvelt, hogy ugyan a szerző valóban sokat merít a hászidizmusból és a zsidó vallás más irányzataiból, és némely korai értelmezés, mint a korábban már említett Peter Meyer, némileg szélsőségesen szinte csak zsidó alkotóként közelíti meg, költészetében a zsidó és az emberi sors kiegyenlítődni látszik. A zsidóság tragédiája éppen azt az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan

⁸² Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*. In: Nagyvilág, 1970/10.

⁸³ DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6, 828–831.

világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetőek le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából.

Danyi Magdolna persze utal Celan kettős nyelvszemléletére is, mely a zsidó identitással szorosan összefügghet – a nyelv egyszerre exilium és azylum, a száműzetés és a menedék színhelye, egyszerre kelti az üldözöttség, a számkivetettség érzetét és ad valamiféle fogódzót, megnyugvást. Ezen megközelítés kapcsán jut az elemzésben valamivel messzebb Celan egyik szintén korai elemzője, Dieter Schlesak⁸⁴, s bár a hászidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a szóban, az ellenállást kifejezni képes költői szóban, megfelelő a hászidizmus exodus-fogalmának, új kezdet / megváltás előfeltétele képes megnyilvánulni, azaz Celan első olvasásra komor, nyomasztó költészete bizonyos tényezők figyelembe vételével akár optimista szemszögből is megközelíthető.

Celan egy másik értő kritikusa, Marlies Janz⁸⁵ – legalábbis Danyi Magdolna olvasatában – úgy elemzi Celan műveit a hászidizmus szemszögből, hogy nem erőszakolja rá saját elemzői megközelítéseit a költő hermetikus, a világtól és a valóságtól elzárkózó, külön valóságokat konstituálni kívánó lírájára, ugyanakkor mégis képes kiemelni Celan társadalmi és történelmi kötődéseit. Janz szerint a költészet egyfajta topográfiát, költői térképet hoz

⁸⁴ Dieter SCHLESAK, *Wort als Widerstand*. Literaturmagazin 9, Reinbek, 1979.

⁸⁵ Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*. Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

létre, melyben egy *még-nem-létező* világ körvonalazódik, egy új, önálló valóság megteremtődése megy végbe. Danyi Magdolna tanulmánya szerint ennek fényében Celan nem egészen szürrealista költő, hiszen a szürrealizmus szabad asszociációkból építkezik a materiális valóság teljes kizárásával, Celan verseivel azonban nem ez a helyzet – költeményeinek sajátos, atonális ritmusa van, e ritmus pedig nyilvánvalóan ismétlődéseken alapszik, így egyes szavak motívumokká képesek emelkedni, ilyenek a szív, a kő, a vér, a szó, a lélegzet, a virág, stb. A külvilág dolgai egy, Danyi Magdolna szavaival élve *metaforikai redukció* keretében mintha megszűnnének létezni, ily módon az ismert, érteni vélt szavak jelentésmezeje kitágul, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében⁸⁶ is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalomává változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor⁸⁷ is bővebben kifejti, hogy a költő orosz-zsidó költőtársához, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidósors kérdésköre pedig egész költészetének egyik meghatározó tényezője. Többek között kiemeli, hogy Celan ismert beszéde, a *Meridián* a találkozás titkairól beszél, amely a szemlélővel együtt vándorolva az égi délkör központja

⁸⁶ Derrida jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között: Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁸⁷ SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, Enigma, 1995/2. 103–106.

lehet – itt is megjelenik Celan költői topográfiája és verseinek lehetséges valóság-referenciája, illetve a bukovinai táj, a szerző szülőhelyének motivikus jellege saját líráján belül. Schein azt is megemlíti, hogy a nyelv, a nyelvbe való bezártság szintén sorsszerű, ugyanakkor valóságos játéka képes kimenteni az *ént* a világ megsemmisítő kezéből – Schein erre az *Einmal*⁸⁸ – *Egyszer* kezdetű, fentebb már elemzett verse kapcsán tér ki. E versben a *világ megmosásának* költői képe jelenik meg, a mosás, mosakodás pedig a zsidó-keresztény hagyományban a rituális engesztelés gesztusa. A költeményben azonban talán maga Isten az, aki *mossa a világot*, ezáltal pedig, mintegy kiengesztelődve, talán kimenti az embert saját létezésének borzalmai közül. Celan zsidó identitása kapcsán Schein ugyancsak kitér a *Hüttenfenster – Kúnybóablak* című versre is, melyet a jelen tanulmány keretei között nem kívánok idézni és bővebben elemezni, kiemelendő azonban, hogy a vers a héber *beth – ház*, a német *Bett – ágy* és *beten – imádkozni* szavak összecsengésére épít – e szavakon keresztül pedig egymástól annyira nem is távoli kultúrák idéződnek meg, rendelődnek egymás mellé.

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

⁸⁸ Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

Bartók Imre⁸⁹, Celan egyik magyar monográfusa szerint maga a költészet, annak művelése tulajdonképpen egyenlő a zsidósorssal, hiszen maga Celan is több alkalommal, többek között tel-avivi beszédében is hangot adott azon véleményének, mely szerint a zsidónak lenni annyi, mint *egyedül* lenni, hiszen a zsidók tulajdonképp olyan emberek, akik folyamatos üldöztetésük révén nem haladnak a történelemben. Ily módon a költészet által sem lehetséges a nyelvben való haladás, ezáltal magyarázhatóvá válik Celan látszólag tértől és időtől elzárkózó, hermetikus költészete, illetve nyelvről alkotott képzetvilága.

Ugyancsak Schein Gábor⁹⁰ jegyzi meg azonban, hogy nézete szerint a hermetizmus a költészetben nem rekeszti be a szöveget, nem szünteti meg a közlést, éppen ellenkezőleg – sokkal inkább a mélységbe hívja a befogadót, a szavak tömörsége, enigmatikussága, némaság felé tendálása pedig társszerzősége, a szöveg továbbgondolására készíti az olvasót, ily módon pedig mélyebb jelentéstartalmak tárulhatnak fel előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.⁹¹

A hallgatás felé tendálás persze ismételten csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a hászidizmussal, melyet Celan

⁸⁹ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

⁹⁰ SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, 103–106.

⁹¹ Vö. ugyancsak Schein Gábor tanulmányával: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995/2, 192–203.

Martin Buber⁹² munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre⁹³ is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, esztelenné vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete ily módon válasz a Holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a világháború borzalmai révén minden átértékelődött, új definíciót nyert.

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

⁹² Martin Buber nézeteit a hászidizmusról bővebben lásd példának okáért:

Martin BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich, 1990. vagy: Martin BUBER, *Die Chassidischen Bücher*. Schocken Verlag, Berlin, 1927.

⁹³ BARTÓK Imre, i. m. 87.

zsidó nép, mind az emberiség egyetemes történetében mindaz, ami megtörtént, megtörténjen –, még valamilyen formában létezik egyáltalán...

Az ember, s mondhatjuk ezt talán elsősorban a *Tenebrae* és a *Zsoltár* című versek alapján, bizonyos traumák után úgy érezheti, Isten indokolatlanul büntette meg és / vagy hagyta el, ezért előbb szinte blaszfemikus számonkérést intéz felé (*Tenebrae*), majd egyenesen a hiányát, létezésének megszűnését tételezi fel (*Zsoltár*).

Ám attól függetlenül, hogy az ember a saját sérelmeiért felelőssé téve Istent elfordul tőle, ezáltal pedig lemond a megváltásról, még nem biztos, hogy igaza van. Isten, aki talán minden emberi bűn ellenére könyörületes marad, olykor kiválaszt embereket, hogy vezessék, figyelmeztessék a többieket – a *költők* a prófétákhoz hasonló módon birtokában vannak a képességnek, hogy Isten akaratát közvetítsék embertársaik felé, a nyelv különleges használatán keresztül, s e különleges nyelvhasználat segítségével életben tartásuk a megváltás reményét, miként arról a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, vagy az *Ich trinke Wein* kezdetű versek is tanúsíthatnak. A *bor* két vizsgált versben is visszatérő motívuma, azaz az emberi bűnök bocsánatára kiontott vér metonimikus kapcsolatban áll magával az Úrral, a belőle való ivás szakrális cselekedete pedig voltaképpen maga is a megváltásban való részesülés. A megváltásból való részesülés szakrális aktusa ellentéte annak a blaszfemikus vérivásnak, mely a *Tenebrae* kifordított zsoltárszövegében történik, ám a *Tenebrae*nél időben későbbi versek alapján

úgy tűnhet, a celani költészet még ezek után, a holokauszthoz hasonló emberi bűnöket követően is egy könyörületes, krízishelyzetben valamilyen módon az ember segítségére siető Istent tételez fel.

Az *Einmal* kezdetű vers költői látomás a *megváltás utánról*, míg az ezt követően vizsgált, csupán Celan halála után publikált *Ich trinke Wein* a költő Isten általi elhivatásának verse, melyben a beszélő talán még arra is felhatalmazást nyer, hogy utólagos megváltásban részesítse eredetileg földi kárhozatban, elborult elmével meghalt elődje, Hölderlin versbeli alteregóját. A költő amellet, hogy Isten kiválasztott embere, aki a többi ember szolgálatára jelöltetik ki, talán a kultúra védelmezőjeként is megjelenik, hiszen az által váltja meg elődjét, hogy folytatja az általa elkezdett hagyományt.

Összességében a vizsgált versek alapján is elmondható, hogy Celan költészetéből óriási szekpszis olvasható ki, ami Isten jóságát, egyáltalán létezését, illetve a megváltás lehetőségét illeti. A vers először a szemantikailag önmagából kifordított zsoltár formájában fordul Isten ellen, a blaszfémia határait feszegetve, majd egyenesen elvész belőle maga az istenhit is, és az Isten hiányának médiumaként szólal meg. Ám ezzel párhuzamosan ott van a remény, a megváltás lehetőségébe vetett látens hit is, hiszen Isten lépten-nyomon visszatér a komor égbolt alatt, történelmi katasztrófák után, eszmetörténeti válság közepette megszólaló versekbe, s voltaképp prófétaként *elbújja* a költőt, hogy szavaival, a művészet erejével adja vissza a reményt az emberiségnek, védelmezve azt, ami

veszélybe került – a kultúrát és a viszonylagossá degradálódott, megkérdőjeleződni látszó értékeket.

A Holokauszt tragédiája, az ember végső, leírhatatlan elembertelenedése után szinte semmi nem maradt az ember számára, csupán a nyelv.⁹⁴ A nyelv, mely az embert talán még az embertelenség állapotában is, illetve onnét visszatérve is *emberré teszi*. A nyelv olyan eszköz, melynek segítségével világok építhetőek és világok rombolhatóak le. A költői nyelvre, mely talán Isten nyelvéhez is hasonlatos, ez halmozottan igaz lehet.

A költői nyelv által kifejezett felettes, emberen túli igazság, illetve az általa okozott esztétikai tapasztalat a költőt a pillanatnyi megváltó szintjére emelheti, a költői megnyilatkozás pedig, mint részben Istentől való, Isten akaratát is tartalmazó nyelvi egység az általa ébren tartott remény által a megváltás előszobája lehet. A költészet ezzel együtt önmegértésen keresztüli létmegértést is kínálhat, ezáltal pedig az ember képes lehet megérteni saját múltbeli vétkeit, majd megbánni azokat. A vétek megértése előfeltétele a megbánásnak, a megbánás pedig a zsidó-keresztény kultúrkörben előfeltétele a *megváltásnak*. Amennyiben a művészet által képesek lehetünk sajátunkként elfogadni nemcsak a dicső, hanem a szégyenteljes hagyományt is, azt egyszerre tudatosítva és a

⁹⁴ Vö. Celan brémai beszédével. Lásd többek között: Paul CELAN, *Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen*, in uő, *Paul Celan's Collected Prose*, New York, Routledge, 2003, 33–35.

jövőre nézve tőle el is különböztetve magunkat közelebb kerülhetünk magához a megváltáshoz is.

Paul Celan a zsidó identitást tematizáló és egyúttal istenkereső költészetének darabjai talán éppen azt mondják nekünk, hogy az előlünk látszólag elrejtőző, minket ok nélkül magunkra hagyó Istent akkor lelhetjük meg, ha előtte megtaláljuk elveszettnek hitt önmagunkat, emberségünket is. A művészet, mint isteni segítség, hozzásegíthet az elfeledett értékek újrafelfedezéséhez, s megtaníthat, hogyan forduljunk reménytelennek látszó időkben mégis a remény felé. Az ember önnön múltbeli vétkeinek megértése, majd megbánása, illetve ez által saját létezésének teljesebb megértése révén eljuthat a jövő lehetőségeiben való reménykedés állapotába. A jövőben való reménykedés állapotától pedig már csupán egy lépés a megváltás lehetőségének elfogadása, mely lehetőség talán akkor is adott, ha határtalan szkepszisünk közepette látszólag már lemondani kényszerültünk róla.

FELHASZNÁLT
IRODALOMTUDOMÁNYI, TEOLÓGIAI
ÉS JUDAISZTIKAI SZAKIRODALOM

A magyarországi zsidóság története, szerk. RÓNA Tamás–MEZEI Mónika, Budapest, Szent István Társulat, Budapest, 2018.

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

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

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

Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.

Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, in *Études Germaniques*, 1970. június-szeptember, 266–274.

BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

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

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

BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijarat Kiadó, 1999, 191–200.

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

BACSÓ Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, *Alföld*, 2008/7, 83–36.

BÁLINT BENCZÉDI Ferenc–ILLÉS László–INOKAI Balázs–FOLCZ Tóbiás–FRANKO Mátyás–KÁLMÁN Szabolcs–LAJTOS János–MADAS Katalin–RÓNA Tamás–SZALAI Gábor, *Megemlékezés a MEVME-ről*, szerk. SCHWEIGHARDT Ottó, Tata, Vidékfejlesztési Minisztérium, 2017.

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

Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

BARTÓK Imre, *Über Paul Celan*, Első Század, 2008/2.

BARTÓK Imre, *Az Orpheusz-motívum Paul Celannál*, Holmi, 2008/4, 489–500.

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

BARTÓK Imre, *Paul Celan és a születés nyelve*, Pannonhalmi Szemle, 2010/2, 74–91.

BEDNANICS Gábor, *Beszédformák között*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2003.

BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.

BEDNANICS Gábor, *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkétsérletek*, Eger, EKF Líceum Kiadó, Pandora Könyvek 29., 2012.

BEDNANICS Gábor, *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei. A líraolvasás esélyei a 21. században*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016.

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

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

Gottfried BENN, *Líraproblémák*, in uő, *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197–227.

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

Maurice BLANCHOT, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, Station Hill PR, 1981.

Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, 1995.

Maurice BLANCHOT, *Szólj utolsónak*, ford. KIRÁLY Edit, *Átváltozások* 1995/3, 40–51.

Maurice BLANCHOT, *Orpheusz tekintete*, Műhely, 2003/2, 5–7.

Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.

Harold BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975.

Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993.

Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan és Ingeborg Bachmann beszéde a Büchner-díj átvétele alkalmából*, ford. SCHEIN Gábor, Nagyvilág, 2001/9, 1399–1405.

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

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

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

Gerald R. BURNS, *The Remembrance of Language: An Introduction to Gadamer's Poetics*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan. "Who Am I and Who Are You?" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 1–51.

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

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

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

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

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

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

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

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

Paul CELAN, *Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban*, ford. SCHEIN Gábor, Műhely, 1993/4, 22.

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

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

Paul CELAN, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999.

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

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

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu eine r»Infamie«. Hg. Von. Barbara WIEDEMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

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

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

DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

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

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

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

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

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

Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 327–405.

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

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

Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

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

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.)

Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167–178.

Hans-Georg GADAMER, *A Phenomenological and Semantic Approach to Celan?*, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 179–188.

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

Joel GOLB, *Reading Celan. The Allegory of "Hobles Lebensgeböft" and "Engführung"*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 185–218.

GÖRFÖL Balázs, *A megértés mint esztétikai és etikai probléma. Hans-Georg Gadamer Paul Celan-értelmezéséről*, *Literatura*, 2014/3, 203–214.

Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, in *A későijjkor józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 1997, 111–134.

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

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

Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, szerk. Hans-Michael SPEIER, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121–132.

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

Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása*, Szövegegyesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997.

KÁNTÁS Balázs, *"Komor ég alatt". A szép aktualizálása Paul Celan kései költészetében*, Prae, 2010/4, 87–95.

John KEATS, *John Keats versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.

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

KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997. különszám, 147–163.

KISS Noémi, *Paul Celan, a hermetikus költészet és az ironia*, Irodalomtudomány, 2000/1-2, 111–131.

KISS Noémi, *Határbélyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Enigma, 2003.

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

KOHN Sámuel, *Kohn Schnerin Götz bajai és bácsmegyei főrabbi. Élet- és korrajz (1760–1852)*, forráskiad. HICSIK Dóra–NAGYELA László Márk–RÓNA Tamás, Szabadka, Minerva Könyvképző (MILKO), 2019.

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

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

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in *uő A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69–85.

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

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

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Budapest, Ráció Kiadó, 2014.

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

Jacques LACAN, *A tükörszínház*, *Thalassa*, 1993/2, 5–11.

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

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.

LATOR László, *Utószó*, in Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123–128.

LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás, 1980/10, 94.

Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994.

Emmanuel LEVINAS, *A léttől a másikig*, ford. VARGA Mátyás, Nagyvilág, 2001/9, 1415–1419.

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

Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 13–52.

Jurij LOTMAN, *A szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 205–225.

Jurij LOTMAN, *A művészet a modelláló rendszerek sorában*, ford. GRÁNICZ István, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 235–266.

Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973.

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

LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben. József Attila, Benn, Celan*. in uő, *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 244–259.

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

Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 53–59.

Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 11–27.

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

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

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

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

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

MEZEI Judit, *Az idő és a hely motívuma három Paul Celan-versben*, Múlt és Jövő, 2004/4, 101–103.

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

Henri MICHAUX, *Az élet útján, Paul Celan*, Nagyvilág, 1970/10. ford. GYERGYAI Albert, 1476.

MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

Jonathan MILLER, *McLuban*, London, Collins-Fontans, 1971.

NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveibez*, Jelenkor, 1999/9.

Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968.

Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei* IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5–50.

Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, ford. ÓVÁRI Csaba, Budapest, Attraktor Kiadó, 2010.

Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007.

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

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

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

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

Otto PÖGGELER, *Mystical elements in Heidegger's thought and Celan's poetry*, in *Word Traces*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, 75–109.

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

RÓNA Tamás, *Rabbi Slomó Jicchák: Rási (1040–1105) – A „Pársándátá*, 2003.

<http://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas2003.htm>

RÓNA Tamás, *Kecskemét zsinagógái és hívei*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/ronatamas-kecsekemet-mtud2005.htm>

RÓNA Tamás, *Izrael Állama 1963–1967. június 11-e között. A hat napos háború és előtörténete*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas-hatnapos2003.htm>

RÓNA Tamás, *A zsidó lélek és a böjtök*, 2005.

<https://www.or-zse.hu/resp/hallgatoi/ronatamas-bojtok.htm>

RÓNA Tamás, *A bizonyosság ládája*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2007, 319–342.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsinagóga és hívei*, in OR-ZSE Évkönyv 2004–2007, szerk. SCHÖNER Alfréd, Országos Rabikéző - Zsidó Egyetem–Gabbiano Print Kft., Budapest, 2008, 373–380.

RÓNA Tamás, *Eltemetett könyvek*, National Geographic Magyarország, 2008/1, 144–148.

RÓNA Tamás, *A zsidó lélek és a böjtök*, Keresztény–Zsidó Teológiai Évkönyv, 2008, 225–246.

RÓNA Tamás, *Judaizmus és közösségtörténet: Kecskemét rabbijainak működése történet-szociológiai aspektusból*, PhD-értekezés, Országos Rabiképző – Zsidó Egyetem, 2010.

RÓNA Tamás, *„Áldott az az ember, aki bizik a világ alkotójában”*, 2010.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Mázel tov! Zsidó hittankönyv II.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2016.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Todá! Zsidó hittankönyv III.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2017.

RÓNA Tamás, *Előszó*, in *A magyarországi zsidóság története*, szerk. RÓNA Tamás–MEZEI Mónika, Budapest, Szent István Társulat, Budapest, 2018, 5–6.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsidó hitközség alakulása, intézményei*, in *Bölcsék között időzni. A 70 éves Haraszti György köszöntése*, szerk. NAGYELA László Márk, Budapest, Jakab és Komor tér 6. Egyesület, 2018, 19–27.

RÓNA Tamás, *Rabbik – közösségsemleket*, in *Keleti tanulmányok és vallásközi párbeszéd – Írások Szécsi József tiszteletére*, szerk. HÍDVÉGI Máté, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2018, 253–259.

RÓNA Tamás, *Az óizraeli vallás áldozati szokásai a Szentírás tükrében*, Terézvárosi Vallásközi Évkönyv, 2018, 87–95.

RÓNA Tamás, *Az ároni áldás és a Malkicedek-áldás összehasonlítása*, Keresztény-Zsidó Teológiai Évkönyv, 2019.

RÓNA Tamás–SCHINDLER Iván, *Schindler József szegedi főrabbi emlékezete*, Szeged, Szegedi Zsidó Hitközség dr. Birnfeld Sámuel Könyvtára, 2019.

RÓNA Tamás, *Bevezetés*, in KOHN Sámuel, *Kohn Schwerin Götz bajai és bács megyei főrabbi. Élet- és korrajz (1760–1852)*, forráskiad. HICSIK Dóra–NAGYELA László Márk–RÓNA Tamás, Szabadka, Minerva Könyvképző (MILKO), 2019, 5–14.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Becháláchá! Zsidó hittankönyv IV.*, Budapest, Gabbiano Print Kft., 2020.

RÓNA Tamás, *A kecskeméti zsidók a XVIII-XIX. században*, in *Az egyház építője és misszionáriusa – Írások Szilvási József tiszteletére 70. születésnapja alkalmából: The Builder and Missionary of the Church – Essays in Honour of Jozsef Szilvasi for his Seventieth Birthday*, szerk. TOKICS Imre, Pécel, Adventista Teológiai Főiskola, 2021, 120–133.

RÓNA Tamás, *Az Örökös éjszakáján*, in „...így szól az én uram, az Úr...”. *Tisztelgő írások Fodor Ferenc professzor úr 65. születésnapjára*, szerk. CSORBA Dávid, Hernád Kiadó–Sárospataki Református Teológiai Akadémia, Sárospatak, 2021, 189–196.

RÓNA Tamás, *Te végtelen vagy, és éveid is végtelenek*, in *Isten nagykövete. Szigeti Jenő emlékkötet*, szerk. TOKICS Imre–RÓNA Tamás, Pécel, Adventista Teológiai Főiskola, 2021, 142–154.

RÓNA Tamás–NÓGRÁDI Gergely, *Háderech! Zsidó hittankönyv* V., Budapest, Gabbiano Print Kft., 2017.

RUGÁSI Gyula, *Az utolsó kapunál. Paul Celanról – Bacsó Béla könyve kapcsán*, in uő, *A pillanat foglya*, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 67–90.

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

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

SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újbold költészetében*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998.

SCHEIN Gábor, *Költészet és elmebetegség*, in uő, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 41–57.

SCHEIN Gábor, *Hosszú menet a küszöbön. Esszék a német irodalom tárgyköreiből*, Budapest, Korona Kiadó, 2001, 101–118.

SCHEIN Gábor, „Ne higgyetek éretlen bűneimnek”. *A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében*, in uő, *Traditio. Folytatás és árulás*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008, 153–167.

SCHEIN Gábor, *Traditio. Folytatás és árulás*, Budapest-Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008.

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

Dennis J. SCHMIDT, *Black Milk and Blue. Celan and Heidegger on Pain and Language*, in *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, 110–129.

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

Reiner SCHÜRMAN, *Situating René Char: Hölderlin, Heidegger, Char and the "There Is"*, in *Martin Heidegger and Literature vol. 2.*, Winter Verlag, 1976, 512–534.

Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1989.

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

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

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

SZIGETI Lajos Sándor, *A teremtett Isten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjei*, in uő, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996, 183–206.

SZIGETI Lajos Sándor, *Evangélium és Esztétikum*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1996.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

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

TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60–69.

Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006.

VAJDA Károly, *Vers, ima, közelítő beszéd. Értelmezési kísérlet Celan Tenebrae című verséhez*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 100–116.

VAJDA Károly, *Mythoepisches Sprechen in Celans Tenebrae*, *Plurale Zeitschrift für Denkversionen*, 2005/4, 225–251.

VAJDA Károly, *Sinn, Deutung, Paradigma: Schriften zu Trakl, Kafka, Musil, Celan, Otlík, Turczi und der Literaturtheorie*, München, GRIN Verlag, 2010.

VAJDA Károly, *Kétségek és kettőségek: Az irodalom lételméleti és hermeneutikai kérdései*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2011.

VAJDA Károly, *Prolegomena zur Literaturontologie*, Berlin–London–New York, Peter Lang Verlag, 2011.

VAJDA Károly, *Archetipusok és sztereotípiák: Néhány szó Celan képpromboló képzeletéhez*, *Műhely*, 2014/5–6, 54–57.

VAJDA Károly, *Das ungemisse Etwas. Das literarische Kunstwerk und seine Überwindung nach Heidegger*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2014.

VAJDA Károly, *Áldás és áldozat. Teológémák Celan lírájában*, in *Áldozat: Előadások a vallástudomány és a teológia vonzásköréből*, szerk. HUBAI Péter, Budapest, Wesley János Lelkész-képző Főiskola, 2018, 399–419.

VAJDA Károly, *Trauma és liturgia. A celani emlékezés líra*, Komárom, Selye János Egyetem, 2018.

VAJDA Károly, *Topologische Interferenz zwischen jüdischer Trauerliturgie und persönlicher Gedächtnislyrik bei Paul Celan.: Erläutert am Gedicht Zu zweien*, Eruditio–Educatio, 2018/3, 73–84.

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

Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigília Kiadó, 1994.

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

Henriett WILKE, *Dialog, Gespräch und Begegnung. Zur Dialogizität in Paul Celans Gedicht "Zu Beiden Händen"*, Berlin, Grin Verlag, 2011.

Werner WÖGERBAUER, *Die Vertikale des Gedenkens. Celans Gedicht Fadensonnen*, in *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam jun. GmbH, 2010, 121–132.

