

KOMOR ÉG ALATT A SZÉP
PAUL CELAN KÉSEI KÖLTÉSZETÉNEK REDUKÁLT ESZTÉTIKÁJA

Jelen tanulmányban a szépség aktualitásával, annak lehetséges megjelenési formáival kívánok foglalkozni Paul Celan, a XX. század emblematikus költőjének költészetén belül, a szerző három viszonylag ismert kései versének elemzésén keresztül, rávilágítva Celan szépségről és művészetéről alkotott eszményének néhány lehetséges aspektusára.

Ahhoz, hogy megértsük, mit is jelenthet Paul Celan líráján belül a *szépség*, úgy vélem, szinte elengedhetetlen, hogy bizonyos előismeretekkel bírjunk a szerző életrajzát, történelmi helyzetét, nyelv- és líraszemléletét illetően.

A Celan-szakirodalom jelentős része a szerzőt a Holokauszt költőjeként tartja számon. A német anyanyelvű, csernovici születésű (Bukovina), zsidó származású, és valamiként zsidó identitással is bíró, egyébként számos nyelvet ismerő költő minden bizonnyal az európai kultúra számos szegmensét magáénak érezhette, ugyanakkor egyes aspektusokhoz, mint például saját zsidóságához is, meglehetősen ellentmondásosan viszonyult. Költői nyelve részint a Holokauszt, mint történelmi és emberi tragédia, illetve az azt követő eszmetörténeti vákuum hatására kései fázisában a hallgatás felé tendált, azaz Celan kései versei hermetikus, magukba zárkózó, a valóságra nem, vagy csupán részint referáló, nehezen dekódolható szövegek. Jelen lehet-e hát egy ennyire tömör, komor ég alatt íródott, az idő és a tér dimenziójából magát szinte kizáró, és önnön terét és idejét megteremtő lírában a *szépség* mint cél, de akár csak téma vagy motívum? Érdemes-e a egyáltalán egy ilyen első pillantásra mindenképp borús, saját szövegi valóságába zárkózó költészetet az esztétika, a szépség aspektusa felől megközelíteni?

Úgy vélem, a szépség és annak keresése, a művészi szépség megalkotására, vagy inkább újraalkotására való törekvés nem csupán elvétve, áttételesen jelenik meg Paul Celan költészetében, mint azt első ránézésre, a (főként kései) Celan-szövegek kapcsán feltételezhetnénk. Celan lírája korántsem biztos, hogy annyira letisztult, steril, „esztétikamentes”, mint az felszínes olvasásra tűnhet, sőt, nem is annyira szélsőségesen

elméleti, filozofikus, semmint esztétikus költészet, ahogyan azt egyik jelentős magyar fordítója, Lator László¹ is burkoltan megjegyzi egyik, a hazai Celan-filológia történetének még viszonylag korai szakaszában írott tanulmányában. Pusztán inkább arról lehet szó, hogy Paul Celan egy olyan történelmi, eszmei és emberi kontextusban alkotott, volt kénytelen alkotni, amelyben, mint sok minden, például a nyelv kifejezőképességébe vetett hit, a szépség fogalma is többé-kevésbé átértékelődni látszott, azaz konkrétan a második világháború és a Holokauszt után már semmiképpen sem teljesen ugyanaz számított esztétikai / művészi értelemben véve szépnek, mint ahogyan azt a korábbi európai tradíciók definiálták – persze kétségtelenül sok közös vonás megfigyelhető a régi és új idők szépségfogalmának között.

Ahogyan azt Bacsó Béla² Ingeborg Bachmann³ egy, a második világháború utáni európai költészetéről szóló előadására hivatkozva megjegyzi, Celan lírája *Grauen* és *Schönheit*, a borzalom és szépség fogalmai közötti térben helyezhető el. E kettő értelmezhető két szélsőséggént, azonban létezhet egy olyan olvasat is, mely szerint a borzalom kiváló alkalmat ad a szépség fogalmának újradefiniálására. A háború és a Holokauszt, mint a történelem, illetve azon belül egyéni emberi sorsok által megtestesített borzalmak, adott esetben akár alkalmat adtak a művészet, ezzel együtt pedig az esztétikai értelemben vett szépség létjogosultságának megkérdőjelezésére is. Ingeborg Bachmann és Bacsó Béla véleménye szerint ugyanakkor a művészet *megkérdőjeleződése* egyáltalán nem feltételezi annak végleges megszűnését, elsikkadását. A kategóriák átértékelődése egyáltalán nem vonja magával azt, hogy bármi is *megszűnne* létezni, pusztán ami egészen addig létezett, egy bizonyos traumatikus helyzet után más formában, redukáltan vagy rejtetten létezik tovább.

Mint a második világháború után alkotó európai költők jelentős része, Paul Celan ebben a határhelyzetben⁴, egy történelmi, és egyszerre személyes trauma után kezdte meg és tetőzte be költői működését. Miként azt Lator László⁵ írja, viszonylag korai verseiben Celan még sok költői képpel és motívummal vette körül versei magvát, azonban ahogyan élete és

¹ LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás, 1980/10, 94.

² BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 6-7.

³ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, 4. k., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

⁴ Paul Celanról szóló doktori disszertációjában Kiss Noémi több helyen nevezi Celant határjáró, kultúrák és korszakok határait átlépő, ugyanakkor őket össze is kötő költőnek. Bővebben lásd: KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Enigma, 2003.

⁵ LATOR László, *Utószó*, in Paul Celan, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 123-128.

munkássága haladt előre, egészen tragikus, 1970-es öngyilkosságáig a verseiből egyre inkább eltűntek a felesleges elemek, kései versei körülbelül 1960-tól számítva egyre rövidebb, hermetikusabb, sejtelmesebb és nehezebben értelmezhető szövegek. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy mentesek lennének mindenféle szépségeszménytől, szépségre való törekvéstől.

A szépség aktualizálását Paul Celan költészetében három, viszonylag késői versén keresztül igyekszem megvizsgálni, mivel meggyőződésem, hogy ezen érett költemények a lehetséges látszat ellenére hívebben, autentikusabban tükrözik a költő művészetszemléletét és szépségeszményét, mint korai, érett lírájához képest kiforratlan, habár helyenként jóval esztétizálóbb szövegei. Babits⁶ szavaival élve hiszem, hogy *ami valóban szép, az nehéz*, mégpedig abban az értelemben, hogy mély, elsőre nem feltétlenül dekódolható tartalmat hordoz, megértéséhez pedig különös érzékenység, odafigyelés, továbbgondolás szükséges. Hiszem ezt főleg Paul Celan és nemzedéke, a Holokauszt után radikálisan más hangnemben megnyilvánuló európai költészet képviselőinek esetében, még akkor is, ha ezen költők, közöttük a vizsgált szerző is diskurzust, dialógust folytat elődeivel, egészen a romantikáig vagy még későbbiekig visszamenőleg, mint arról a tanulmány során később még nagyobb részletességgel is szó lesz.

Az esztétikai értelemben szép mű, melynek fogalma ráadásul egy háború és egy népirtás után szükségszerűen átértékelődik mind az individuális, mind pedig a kollektív tudat szintjén, mindig túlmutat önmagán, mindig valami sokkal többet hordoz annál, mint ami. A költészet valami olyasmi felé kell, legalábbis kellene, hogy tendáljon, még komor ég alatt is, ami megnyugvást, feloldódást hordoz magában, egy intellektuális-spirituális értelemben vett pusztulás utáni újrakezdettség lehetőségét. Nem fogalmazhat azonban egyértelműen ott és akkor, ahol és amikor minden felborulni, megrendülni, a visszájára fordulni látszik, és ahol az emberi nyelv már nem képes a korábbi tradicionális értelemben szépnek tartott retorikai eszközökkel, szóképekkel, alakzatokkal, metaforákkal megfelelni egy definíciónak, mely ha meg nem is szűnik meg, de gyökeresen megváltozik, mintegy önmagát változtatva meg. A *szépség* teljesen más formában aktualizálódik és tör elő újra a művészeti-eszmei nihiltól, amelybe egy olyan történelmi-eszmetörténeti folyamat juttatta, mely megkísérelte még elpusztítani, per definitionem a létező fogalmak közül kitörölni is. Úgy vélem, Celan költészete bizonyos szempontból védekezés is, védekezés a Holokauszt és a második

⁶ Babits szállóigévé vált állítását, valamint annak bővebb kifejtését többek között lásd: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14-15. szám.

világháború emberekkel, eszmékkel, értékekkel, művészetekkel szembeni támadása ellen, e védekezés keretében pedig a költő a művészi nyelvhasználat adta lehetőségekkel élve igyekszik újrateremteni azt, ami majdnem vagy részben megsemmisült, megsérült. Ez a valami pedig a költészet, a művészet, a művészi vagy esztétikai értelemben vett szépség – talán felszínes és pontatlan a megközelítés, de nem kezelhetjük-e ezeket a fogalmakat legalább közel szinonimként, vagy mindenesetre szemantikailag meglehetősen sok közös elemet tartalmazóként? Involválja-e a művészet fogalma a művészi / esztétikai szép fogalmát, vagy létezik olyan művészet, mely nem törekszik a szépségre, csak valamiféle absztrakt tisztaságra, de nem *szépség*-e már automatikusan ez is? Erre a kérdésre talán nem létezik egyértelmű válasz, azonban meglehetősen valószínű, hogy Celan három, elemzésre kiválasztott, részint talán művészetfilozófiai / líraelméleti interpretációt is megengedő verse egyértelmű bizonyíték arra, hogy a szerző kései, hermetikusan és obskurusnak aposztrofált lírájában is törekedett a szépség elérésére, nem pedig úgy tisztította meg érett költészetét minden felesleges elemtől, hogy a meghatározható esztétikai minőségek is teljességgel kikopjanak belőle.

Az első vers, melyet elemezni kívánok, a szerző egyik ismert, sokat idézett verse, a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű költemény, mely 1967-ben, az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben jelent meg, mindössze három évvel a költő tragikus halála előtt. A költeményt úgy gondolom, talán Lator László⁷ viszonylag pontos fordításában érdemes idéznem:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind noch Lieder zu

singen jenseits

der Menschen.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.⁸

⁷ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 77.

⁸ A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

A verset elsősorban művészetelméleti / líraelméleti költeményként szokás olvasni, már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik magyar monográfiusa, Kiss Noémi⁹ felveti annak lehetőségét, hogy a szöveget talán érdemes az irónia szemszögéből megközelíteni – ezen olvasat szerint a *Fadensonnen* utolsó két sora, mely szerint léteznek dalok *az emberen túl is*, afféle ironikus túlzás, mely alatt inkább önmaga ellenkezőjét kell érteni, azaz: hogyan is létezhetne bármi az emberen túl? Ez csupán vízió, játék a szavakkal, de a szavak önmagukban semmit nem érnek, mint ahogyan többé a világ, az ember sem.

A költemény kiindulópontja egy olyan költői kép, melyben egy *szürkésfekete pusztaság* (hamuvá égett táj?) felett *fonálnapok* gyülekeznek. A német *Fadensonnen*, mely Paul Celan összetett neologizmusa, nehezen értelmezhető, enigmatikus jelentést hordoz, azonban minden bizonnyal arról lehet szó, hogy a táj feletti komor égbolton gyülekező felhőkön fonálszerűen tűnnek át a napsugarak, keresztültörve a pusztulás (talán konkrétan: a Holokauszt?) utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek *pusztaországára*, a két versnek pedig közös pontja, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily módon megelőlegezi Celan hasonló tematikájú költeményét – Celan verse tehát, ha mondhatjuk így, dialógust folytat többek között T. S. Eliottal is.

A *famagas gondolat* ismételten csak nehezen értelmezhető szókapcsolat, a fa és annak magassága azonban lehet a növekedés, az élet, az újrakezdés szimbóluma – famagas gondolat sarjad a pusztítás után szürkésfekete pusztaságon, mely felett a napfény is feltűnik, azaz valami újraéled, újraalakul. A *gondolat* motívuma mentális tevékenységre, emberi vagy isteni jelenlétre utal, hiszen gondolat, gondolkodás nem létezhet a gondolkodó, a gondolkodás által pedig teremteni képes elme nélkül. A gondolat ráadásul *fényhangot* (*Lichtton*, mely a németben egyébként a filmgyártásban használatos szakkifejezés is, tehát nem csupán Celan költői neologizmusa) fog, e hang pedig, mely fényt is magában foglal, mindenképpen földöntúli, transzcendens motívum, olyan hang, mely valami felettes értéket, az emberi világon túli erőt hordoz. A pusztaságban, a vers metaforikus terében olyan motívumok, jelenségek kerülnek előtérbe, melyek akár arra is utalhatnak, hogy az elpusztítani megkísérelt szépség újra feltűnik, újra megteremtődik a vers világán belül – s amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, úgy talán a versen kívüli valóságban is. Vajon esztétikai értelemben véve szép látvány lehetne-e a versben vázolt költői látomás? Egy háború és / vagy népiirtás után (amennyiben megint csak Celan személyes tapasztalataira gondolunk) a szépség

⁹ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 175-176.

és a művészet szinte eltűnt a létezésből, a világ szürkésfekete pusztasággá változott. Az emberi alkotóerő azonban ekkor sem ismer határokat – az égbolton fonálnapok gyülekeznek, a komor ég alatt pedig famagas gondolat fakad és kap fényhangba – e lírai jelenségek egytől egyig utalhatnak arra, hogy a művészet, a művészi szépség újjáéled, aktualizálódik, újradefiniálódva megjelenik.

A vers zárószöve szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Ezen állítás azonban véleményem szerint, habár értelmezhető ironikusan, Kiss Noémi megközelítése alapján, sokkal inkább komolyan veendő, mint egy művészi, költői koncepció része. Érthetünk alatta persze sok mindent, mint ahogyan az Celan kései, hermetikus költészetében általános jelenségnek mondható. A *van még dalolnivaló* egyértelmű – a helyzet, a pusztítás, a pusztaság létezése ellenére léteznek még *dallamok*, azaz mondanivaló, eldalolni való (a német eredetiben *Lieder zu singen – eléneklendő dalok*), a művészet, a költészet, és ezzel együtt a szépség nem halt meg, továbbra is létezik, még ha más formában, más elvek szerint is, de tovább él. Ami azonban *jenseits der Menschen – az emberen túl* van, az lehetséges, hogy már az ember eltűnése után, egy ember nélküli világban (a szürkésfekete pusztaságban?) létezik, ám a vers azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy ami *jenseits der Menschen* létezik, az az ember által nem érzékelhető tartományban, mint transzcendens, metafizikai entitás van jelen, s létezése nem feltételezi az emberiség létezésének megszűnését, az ember világból való eltűnését. A két értelmezés között meglehetősen nagy szakadék tátong, hiszen nem mindegy, hogy valami az emberiség pusztulása után, vagy az ember által nem érzékelhető, metafizikai világban létezik. Hogy melyik olvasat a helyes, azt aligha lehet egyértelműen meghatározni – a szépségre gondolva azonban feltételezhetjük, hogy amennyiben Celan ezen költeménye az esztétikumot, a művészi szépet szándékozik aktualizálni, újradefiniálni, akkor inkább a metafizikai értelemben *jenseits der Menschen* lévő dalokra kellene gondolni. E költői, művészi kijelentés pedig, mely szerint igenis, mindannak ellenére, ami a világban történt és történik, van még dalolnivaló az emberen túl is, implikálja azt is, hogy a művészet és általa az esztétikum nem szűnt meg, nem szűnhetett meg létezni – a művész célja pedig nem kevesebb, mint elénekelni az emberen túli dalokat, kialakítani egy olyan művészetet, mely akár a korábbi, eszmei-szellemi pusztítás előtti művészi szépet is meghaladhatja.

Paul Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása¹⁰, másrészt ugyanakkor egy új, a korábinál mélyebb tartalmak kifejezésére képes költői nyelv kialakítása. Nem lehetséges-e ezen gondolat mentén haladva feltételezni, hogy egy új nyelv, egy új reprezentációs rendszer kialakításának igénye magával vonja egy újfajta művészet, újfajta esztétikum kialakításának igényét is? Értelmezhető-e egy líraelméleti / művészetelméleti tematikájú vers az esztétikum keresésének szemszögéből?

Úgy vélem, a *Fadensonnen* kezdetű költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált, aktualizált szépség fogalmával. A költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen túli, látszólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

*

A következőkben Celan egy másik, *Im Schlangenwagen – Kígyózó vagonban* kezdetű versét kívánom elemezni, melyről úgy gondolom, szintén fellelhető benne a művészi szépség keresésének és aktualizálásának szándéka. A vers szintén az 1967-es, *Atemwende* című kötetben került publikálásra, tehát periodizáció szempontjából szorosan Celan ugyanazon kései alkotói korszakához tartozik, mint a *Fadensonnen* kezdetű szöveg.¹¹ A szöveget Hajnal Gábor¹² fordításában idézem, szem előtt tartva, hogy a véleményem szerint egyébként magas színvonalú fordítás interpretatív módon kisebb-nagyobb eltéréseket mutat az eredetihez képest.

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

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

¹⁰ Lásd többek között: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-nst.hu/lit/holoc.htm>

¹¹ Itt a pontosság kedvéért megjegyezném, hogy a *Fadensonnen* és az *Im Schlangenwagen* kezdetű versek már korábban, 1965-ben is publikálásra kerültek egyazon önálló kötetben, korlátozott példányszámban, Celan feleségének illusztrációi kíséretében megjelent rövid versciklus, az *Atemkristall – Lélegzetkristály* darabjaként.

¹² Hajnal Gábor fordításának online elérhetősége: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

Doch in dir, von	Ám benned
Geburt,	születésed óta
schäumte die andere Quelle,	a másik forrás habzott,
am schwarzen	az emlékezet
Strahl Gedächtnis	fekete (fény)sugarán
klommst du zutag.	kapaszkodtál a nap felé. ¹³

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű költemény valószínűleg a Holokauszt borzalmas tapasztalatának megörökítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat / vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan azt különböző fordítások, például Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a Holokauszt borzalmi? Ahogyan példának okáért Bartók Imre¹⁴ is fogalmaz, a *Wagen – vagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyancsak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítossszal és az *katabázis*, az (alvilágba való) alászállás motívumával.

Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a *másik forrás* pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők világába. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet.¹⁵ Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan

¹³ A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

¹⁴ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 160-162.

¹⁵ Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: 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.

Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor így módon a költő, a XX. századi modern, majdnem posztmodern művész dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom megtapasztalásáról van szó általa, hiszen Bacsó Béla elgondolását követve a borzalom után létrejöhét egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott csobog a művész lelkében a *másik forrás*, az emlékezet forrása, melynek útján *az emlékezet sugarán* a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a *napfényre kúszik*. A napfényre való felkúszás költői képe párhuzamba állítható a fentebb elemzett *Fadensonnen* kezdetű versszöveggel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A katabázist, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Véleményem szerint tartható megközelítési szempont Paul Celan elemzett versei kapcsán, hogy a költemények aktualizálni kívánják a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* kezdetű verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a Holokauszt által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely erőt ad a fény felé kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez. És mi más lehetne a költészet, a művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, és a borzalmakat túlélve új szépségfogalom, új értékek megteremtésének kísérlete?

A költői alászállás motívumának elemzése után a következőkben egy harmadik, utolsó szemszögből kívánom megközelíteni a szépség aktualizálásának lehetőségeit Paul Celan kései költészetén belül – ez pedig nem más, mint szépség és igazság a gondolkodókat már az antikvitástól kezdve izgató viszonya, viszonylagossága. E kérdéskör megvizsgálására tartom alkalmasnak Celan *Ein Dröhnen – Megzendül az ég* című kései versét, mely megközelítem szerint igazság és művészet, igazság és szépség kapcsolatának nézőpontjából kiválóan értelmezhető. A verset úgy vélem, ugyancsak Lator László¹⁶ viszonylag pontos, az eredeti német szöveg jelentését és hangulatát is híven tolmácsoló fordításában érdemes idézni:

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

MEGZENDÜL AZ ÉG:
az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.¹⁷

A fenti, ugyancsak mindössze hat sorból álló rövid vers szintén az *Atemwende* kötetben jelent meg, melyről úgy gondolom, a tárgyalt téma kapcsán kiemelkedő költői teljesítmény a szerző életművén belül.

Kiss Noémi¹⁸ Celan-monográfiájában felveti a vers interpretációja kapcsán Nietzsche¹⁹ metaforaelméletének bevonását, mely szerint az emberek számára a tények csupán homályos metaforák képében válnak elérhetővé, így pedig szinte minden jelentéstartalom hozzáférhetetlen. A nyelvet, bár az ember hozza létre, ám uralkodni már nem képes felette – a nyelv önálló életre kel, önálló rendszert alkot, melyben a jelentések instabil, folyamatosan változó struktúrát képeznek. E felfogás természetesen megelőlegezi a XX. század nyelvi fordulatát, illetve a posztmodern filozófiai-irodalomtudományi irányzatok,

¹⁶ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, 87.

¹⁷ A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került kiadásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

¹⁸ KISS Noémi, i. m., 175-176.

¹⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei*, IV. k., Pécs, Jelenkor, 1997, 5-50.

főként a dekonstrukció nyelv- és jelentésfelfogását. Mint azt már korábban említettük, Celan valószínűleg maga sem hitt teljes mértékben a nyelv közvetítőkészségében, költőként azonban mindenképp megvolt benne az igény egy új költői nyelv, egy új reprezentációs rendszer létrehozatalára, mely kései verseiben, szokatlan metaforikus szóösszetételei²⁰, jelentéstömörítései, művei szemantikai telítettsége révén minden bizonnyal sikerült is neki.

Nyilvánvalóan nem válaszolható meg egyértelműen az a kérdés sem, vajon a fenti vers ironikusan vagy komolyan, szó szerint értelmezendő-e – bizonyára mindkét interpretáció megállja a helyét bizonyos értelmezői nézőpontból és kontextusból kiindulva. Ha azonban feltesszük, hogy a fenti Celan-vers nem az irónia hangján szólal meg, hanem a költői beszélő tényleg olyan kijelentést tesz, mely szerint a metaforák kavargó fergetegébe, mely minden bizonnyal maga az emberi, és talán egyben a művészi nyelv, valamiféle *igazság* száll alá mennydörgések közepette, akkor talán hihetővé válik az is, hogy ez az igazság, mint egyfajta művészi igazság / igaz művészet / abszolút művészet egyben *szép* is, tehát a szépség ezáltal még a pusztítás után is aktualizálódik, újrateemtődik és újradefiniálódik, mintegy megváltásként, bizonyosságként száll alá egy bizonytalan, metaforákkal, instabil jelentésekkel teli világba. Itt juthat eszünkbe John Keats klasszikus verse²¹ és a romantika szépségeszménye, művészetfelfogása is, mely természetesen nagyban támaszkodik az antik esztétika elképzeléseire – ami *igaz*, az egyben *szép* is, és ami szép, az nyilván igazságértékkel is bír. Igazság és szépség szinte szinonim fogalmak, de mindenképpen kölcsönösen feltételezik egymást, egymás nélkül szinte érvénytelenek. Amennyiben pedig az *Ein Dröhnen* kezdetű vers értelmezésébe ez az elképzelés belefér, úgy Celan, ez a későmodern / kvázi-

²⁰ Habár a Celan-filológiai kapcsán szokás arról beszélni, hogy Celan kései verseiből kikoptak a metaforák, egyik hazai elemzője, Danyi Magdolna szokatlan szóösszetételeit mégis metaforaként kezeli. Lásd: DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

²¹ John Keats: *Óda egy görög vázához – Ode on a Grecian Urn*. A költemény közismert zárószöve:

”Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”

"Igaz szépség s szép igazság! - sohse
Áhítsatok mást, nincs föbb bölcsesség!"

Tóth Árpád fordítását többek között lásd: John KEATS, *John Keats versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975, 296-298.

posztmodern költő lírájában dialógust folytat a romantika alkotóival is, többek között, hogy csak egy ismertebb szerzőt említsünk, Keats-szel, de a romantikán keresztül áttételesen az antikvitással és annak szépségfelfogásával is. Megemlíthetjük persze ezzel kapcsolatban még S. T. Coleridge művészetfelfogását is, aki szerint a művészi szépség – Platón filozófiájából kiindulva – igazságértékkel kell, hogy bírjon, ellenkező esetben a szavak teremtő ereje veszélyessé válhat, akár a társadalomra, a többi emberre nézve is, a művész / költő pedig ily módon lázító eszmék, veszélyes extázis terjesztője lehet.²² Talán Celan számára is éppen ezért fontos, hogy a vers, a költészet, a művészi szép igazságot is tartalmazzon – igazságot akkor, mikor minden érték eltűnne, vagy legalábbis relativizálódni látszik. Habár Celan lírája dialógust folytat a romantikával, mint arra bizonyíték lehet többek között az is, hogy életművében számos helyen találhatóak Hölderlintől és egyéb német szerzőktől átvett idézetek, a háború és a Holokauszt után Európára köszöntő eszmei légkör merőben más, mint a romantika korszelleme volt. A művészet, a költészet egyrészt már nem akar didaktikusan tanítani – másrészt semmi helye későmodern / pre-posztmodern Európában a zsenikultusznak, a társadalomra szavai által esetleg veszélyessé váló költőnek sem – ebben az értelemben viszont Celan és Coleridge vélt művészi elképzelései merőben hasonlóak. Egy olyan korban, ahol minden, még a művészet is újradefiniálni kénytelen önmagát, szükség van arra, hogy a

²² Ezen Platónból eredeztetett költő-kép, a költő veszélyessé válása kapcsán idézhetjük a Kubla Kán c. klasszikus Coleridge-vers zárósorait:

„And all should cry, Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.”

„s "Vigyázzatok!" kiáltana,
"Szeme villám! haja libeg!
Hármas kört reá elébb,
s csukja szemünk szent borzalom,
mert mézen élt, mézharmaton,
s itta a Menyország tejét!"”

Szabó Lőrinc közismert fordítását többek között lásd: SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, I. k., Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 502.

művész, a költő keresse a lehetséges igazságot és szépséget – ezek pedig egymást kölcsönösen feltételezik, tehát a metaforafergetegbe leszálló *igazság* talán egyben *szépség* is, *igazság* alatt pedig nem feltétlenül verbalizált igazságot kell érteni, hiszen mint minden, a nyelv is elveszítette azt, amire korábban még képes volt – hogy igaz állításokat, stabil jelentéseket kommunikáljon. Másfajta igazságra, másfajta *nyelvre* van szükség, a szépség nyelve pedig talán a borzalmak után, azokkal szembenézve képes valami olyan megalkotására, mely menekülési útvonal lehet a történelem / az emberi élet szélsőségei, szörnyűségei előtt.

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű szöveg elemzéséből kiindulva persze mindig ott csobog az emberben / alkotóban Mnemoszümé, az emlékezet forrása – a múlt borzalmai tehát nem feledhetők, nem törölhetők el. Ám ha a művészet elég erős, hogy szembenézzen velük és felvegye ellenük a harcot, az aktualizálódó, önmagát újradefiniáló szépség képes lehet mentsvárat nyújtani és egyfajta kárpótlást kínálni mindarra, ami korábban történt. Bacsó Béla Celan-könyvének értelmezése kapcsán Németh Marcell is egyetért abban, hogy Ingeborg Bachmann vélekedése alapján a *Grauen* és *Schönheit*, azaz az iszonyat / borzalom és a szépség meglehetősen nehezen meghatározható viszonyai valóban áthatják Paul Celan költészetét.²³ Paul Celan lírája tehát talán valóban az iszonyatban gyökerezik, de attól elfordulva, vagy sokkal inkább azzal szembefordulva a szépség, a költészet, a művészi szép megalkotására, újraalkotására és újradefiniálására teszi fel saját létezését.

Leonard Olschner²⁴, a költő egyik német értelmezője jegyzi meg Paul Celan és Rilke Shakespeare-fordítása²⁵ és olvasatai kapcsán, hogy a szépség eszménye, a költői szó, mint a szépség hordozója Celan lírájának is egyik meghatározó eleme lehet, akár csak Shakespeare, a szerző által németre ültetett költő költészetének. A szépség eszménye egyfajta abszolút és időtlen létező, amelyre a költői szónak, mint művészi alkotásnak, okvetlenül törekednie kell, kellene. Celan lírája, többek között dialógusban Rilkével és Shakespeare-rel is, elképzelésem

²³ NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacsó Béla könyveihez*, Jelenkor, 1999/09.

²⁴ Leonard OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co. KG, 2007. 138.

²⁵ Shakespeare 105. szonettjének Celan általi német fordításáról van szó, amelyről többek között Peter Szondi írt hosszabb lélegzetű tanulmányt. Celan tehát e fordításon keresztül dialógust folytatott a régebbi korok szerzői közül többek között Shakespeare-rel is, Shakespeare reneszánsz szépségeszménye pedig adott esetben hatással lehetett Paul Celan költői koncepciójára még akkor is, ha első olvasatra Celan Holokauszt utáni, merőben huszadik századi lírája hermetikussága révén első olvasásra elrejtteni látszik a költő szépségre való törekvését. Peter Szondi tanulmányát Celan Shakespeare-fordításáról lásd: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

szerint éppen erre törekszik. A szépség olyan létező, mely – akár a *Fadensonnen* kezdetű versből kiindulva – *az emberen túlról* dalol, vagy *az emberen túli* létezőket teszi láthatóvá, éneklí meg. Nem ragadható meg teljes mértékben emberi kategóriák által, és olyan emberi, Nietzschevel szólva *túlságosan is emberi* jelenségek, mint a háború és a népirtások nem képesek kiirtani, mert a valódi szépség éppen abban áll, hogy időn és téren, emberen és emberi létezőkön *jenseits – túl* létezik.

Miként Simone Weil írja:

„Talán az az ember részesül a kegyelemben, aki megtudja, mi is a szépség. A szépség labirintus. Akinek van ereje, az eljut a labirintus közepéig. Ott Isten várja, felfalja, majd kiokádja őt. Ezután kijön a labirintusból, megáll a bejáratánál, és minden arra járó békészeretően befelé invitál.”²⁶

Heidegger²⁷ szerint a költő szavai által léteket, világokat teremt – ezt Bacsó Béla²⁸ a filozófus Hölderlin-olvasatai kapcsán jegyzi meg, felvetve azt is, hogy Celan talán nem egészen ezen az úton jár. A *Machenschaft*, a világ technika általi uralásának vágya ugyanis nem ismer korlátokat, nem tisztel semmit, így a költészetet, a művészetet sem – ezzel szemben a valóságon kívüli valóság, az igazságon túli igazság megteremtése pedig mindenképpen nehéz feladat.

Mint az köztudott, Celan ismerte Heidegger háború utáni írásait, melyek alapján a *Machenschaft* jelensége mintegy megszünteti a kézművességet, az emberi kéz által előállított, egyedi értékeket, így ha nem is feltétlenül öli meg a szépséget és a művészetet, de őket megkísérli uniformizálni.

Celan olvasta többek között Heidegger *A műalkotás eredete* című nevezetes, esztétikai tárgyú esszéjét, a *Holzwege – Rejtekutak* című esszégyűjtemény többi írásával együtt, mégpedig viszonylag korán, 1953. júliusa-augusztusa tájékán.²⁹ A Paul Celan kései költészetéből kiolvasható szépségeszmény igencsak rokoníthatónak látszik a költőre erős

²⁶ Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Kecskemét, Vigilia Kiadó, 1994.

²⁷ Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, szerk. F.-W. HERMANN, Klostermann Verlag, 1989, 126-131.

²⁸ BACSÓ Béla, i. m. 6-7.

²⁹ James K. Lyon monográfiája többek között azon filológiai adatokat is közlésezi, Celan Heidegger melyik munkáját körülbelül mikor olvashatta. Lásd: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 220-221.

hatást gyakorló Heidegger esztétikai elképzeléseivel. *A műalkotás eredetében* Heidegger megkülönbözteti a nyelv mindennapi és költői használatát, s a költői szó mindenképpen az igazságot kívánja megfogalmazni. Heidegger egészen odáig elmegy, hogy a nyelv maga is költészet (*Dichtung*) a maga lényegi értelmében, sőt, nem is költészet, hanem tulajdonképpen egyfajta *ősköltészet* (*Urpoesie*), hiszen a nyelv az, mely magában őrzi a költészet legősibb tulajdonságait.³⁰ A nyelvhasználat e kivételes módja, a költészet az, mely képes esztétikai értelemben véve szép műalkotást létrehozni a nyelvből, s mindez halmozottan igaz lehet egy olyan feldolgozhatatlan traumából táplálkozó lírára, mint Celan kései költészete.

A szépség a kései Celan-lírában valamiféle egészen új értelmet nyer, redukción és újraértékelésen megy keresztül, s ebben a kontextusban valami olyasféle szépségről beszélhetünk, mely nem stabil, statikus, hanem sokkal inkább dinamikus és radikálisan kimozdít minket minden addigi elképzelésünkből, miként Heidegger is a műalkotás szépségének dinamikus, folyamatszerűen létrejövő, az igazságot feltáró voltát hangsúlyozza. Jean Bollack fejti ki *Herzstein*³¹ című könyvében, hogy elképzelése szerint a német lírai hagyomány folytathatatlanná vált, jórészt a második világháború borzalmi következtében, ebből kiindulva pedig Celan sem folytathat dialógust akár Hölderlinnel vagy Rilkével. E folytathatatlanság okán a német irodalomban nem áll fenn kontinuitás, ami pedig a történelmi trauma után mégis fennáll, nem valamiféle folyamat, hanem inkább a véletlen eredménye. Celan talán annyira radikálisan új és szokatlan szépségeszményt fogalmaz meg kései költészetében, melynek eredete ugyan magyarázható, ám a forrásokra már vissza nem vezethető, s történelmi horizontban nem folytat valamely tradíciót, nem áll dialógusban korábbi művekkel és esztétikai elképzelésekkel, hanem radikálisan megtagadja és újradefiniálja azokat.

E feltételezéssel természetesen nem feltétlenül kell egyetértenünk, hiszen Celan igenis szellemi kötődései, különböző korábbi szerzőkkel és hagyományokkal folytatott dialógusán keresztül folytatja és aktualizálja azt, amit korábbi korok alkotói elkezdtek, még akkor is, ha mindez más kontextusban, más formában, megváltozott irányelvek alapján történik. A Bacsó Béla³² által ugyancsak hivatkozott Hans Jonas³³ meglátása szerint ugyanis minden jelenbe helyezett helyzet *megértése* a múlttal folytatott dialógus eredménye.

³⁰ Vö. James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 30.

³¹ Jean BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, München, Hanser Verlag, 1993, 19.

³² BACSÓ Béla, i. m. 9.

Derrida³⁴ Celan-értelmezése szerint a költői *tanúságtétel*, mely Celan esetében akár azonos lehet a szépség művészetén keresztül aktualizálásával, szinte lehetetlen feladat. Ám paradox módon a költőnek mégis olyan megkerülhetetlen feladata, amelyre létmódjából következően *vállalkoznia kell*.

Ám a feladat hiába nehéz, szinte lehetetlen, ha – megint csak Bacsó Béla gondolatait idézve – a költészet, illetve a szépség művészetén keresztül aktualizálása képes az időpillanatot, a mérhető időt végtelenné tágítani, még akkor is, ha ez a szépség Celan líráján belül nehezen dekódolható.

Ha figyelembe vesszük, hogy Paul Celan költészetében általánosságban, talán főként a szerző saját zsidó identitásához fűződő ellentmondásos viszonya miatt, megfigyelhető egy folyamatos istenkeresés, teologikus jelleg is, akkor talán az is elképzelhetővé válik, hogy ha a szépség *Istentől való* dolog, fogalom, akkor a szépség keresése, aktualizálása, újragondolása és újratereemtése szorosan összekapcsolható Isten keresésével is. Celan költészete, főleg a jelen keretek között vizsgált, kései költészete magában rejti a szépséget, ám ez a szépség talán egyfajta *redukált szépség*, értve ez alatt a költő kései verseinek hermetikusságát, rövid terjedelmét, szemantikai telítettségét. Ez az esztétikai redukció azonban nem automatikusan jelenti azt, hogy maga az esztétikum csökken, kevesebbé válik, esetleg eltűnik – pusztán más kontextusba helyeződik, egy traumatikus élmény, eszmetörténeti robbanás után a romokból a darabokat összeszedve szépen lassan, de valami új, valami megváltásközeli létező jön létre. A szépség aktualizálása persze nem egyik pillanatról a másikra történik, hanem egy lírai folyamat eredményeként. A műalkotás létrejötte által ellenben az embert, a befogadót igyekszik szolgálni, még akkor is, ha kontextusából kifolyólag – már ha szabad Celan kései verseinek analizésébe a kontextust bevonni – a benne rejlő esztétikum redukált, rejtett, magába zárkózó. A műalkotás, az esztétikum, a költészet által többek leszünk, gazdagabbá válunk (Gadamer szavaival élve önmagunkhoz jutunk közelebb³⁵), Paul Celan költészete pedig talán, sok más kiemelkedő alkotó életművével egyetemben, közelebb juttathat ahhoz, hogy érzékenyebben, átgondoltabban, mélyebben értsük meg önmagunkat és a minket körülvevő világot, akár a szó hermeneutikai értelmében is. Még akkor is, ha első olvasásra e versek obskurusnak, sterilnek, túlzottan hermetikusnak vagy filozofikusnak tűnhetnek. Nem tagadható, hogy a szerző kései költészetében gyakran megjelennek a nyelvfilozófia /

³³ Hans JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.

³⁴ Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986. 47.

³⁵ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

művészetfilozófia a korra jellemző kérdései, azonban a megértés lehetőségeit kutató versek a szépséget, az esztétikumot, mint az új nyelvhasználati mód, az új reprezentációs rendszer esetleges alapját, kiindulópontját is kutatják. Ez az aktualizált szépség pedig képessé válhat arra, hogy az iszonyatból kiindulva és azzal szembeállva, azt legyőzve reményt, az újrakezdés lehetőségét adja a komor ég alatt egyre nehezebben lélegző emberiségnek. Ismételten csak Gadamer szavaival szólva:

*"A műalkotásban maradandó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem tovaáramlik, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe belenövünk, egyben túlnövünk önmagunkon."*³⁶

³⁶ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, in uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 81.