

KÁNTÁS BALÁZS

**JELENTÉSVADÁSZAT
PAUL CELAN NÉHÁNY SZOKATLAN
SZÓÖSSZETÉTELÉNEK VIZSGÁLATA**

Bevezető

Paul Celan költészetének egyik jellegzetességét a szokatlan szóösszetételek használata kölcsönzi, mely már viszonylag korai költészetében is megjelent, illetve végigkísérte munkáját egészen 1970-es, tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag minden bizonnyal amellet, hogy lerombolja a hagyományos emberi nyelv szerkesztési szabályait, korlátoit, mely elgondolása szerint már nem alkalmas magasabb tartalmak kifejezésére, mindenképpen új, a korábbinál magasabb szintű, más szabályok szerint működő költői nyelvet akart létrehozni. Ezen költői nyelv alapegysége nyilvánvalóan a szó kellett, hogy legyen – a szó, mely mindenképpen olyan nyelvi jelnek tekintendő, mely folyamatos mozgásban, más szavakkal való kölcsönhatásban létezik, önmagán mindig túlmutatva.

A szó talán nagyobb erővel bír, mint gondolnánk, ha olyan módon kerül kimondásra, mint korábban soha. A kimondás módjának megváltoztatása által pedig képes új értelmet, új tartalmakat nyerni, olyan szemantikai távlatokat megnyitni, melyeket korábbi szavak nem voltak képesek. A költő, a költői szó hordozója és kimondója pedig ily módon talán képes a klasszikus elgondolás szerint mintegy metaforikusan Istenhez hasonlatossá válni, hiszen szavai pusztá erejével is *teremt*, azaz világokat, valóságokat hoz létre.

A szó fogalma talán úgy nyerhet új erőt és definíciót, ha olyan szavak rendelődnek egymáshoz, melyek korábban soha – ily módon pedig a szokatlan összetételeken keresztül olyan szemantikai erővel bíró szavak jöhetnek létre, melyek egyes korábbi szavakat felülírnak, helyükbe lépve pedig az emberi gondolkodás új tartományai tárulhatnak fel. Történik persze mindez a költészetben – a költészetben, mely jelentheti a nyelv művészetét, a szavak mindennapitól eltérő és a mindennapiság fölé emelkedő, újszerű használatát.

Mandelstam szerint a modern költészet alapegységének mindenképpen a *szót* kell tekintenünk, szerinte lényegében semmi különbség

nincs egy szó és egy költői kép között – a szó maga már rögzített kép, mely mindenképpen a versszövegek legelemibb egysége.¹

A celani költészet egyik alapvető törekvése a szavak új kontextusba helyezése. Úgy gondolom, a szerző költészetének néhány szokatlan szóösszetétele és / vagy neologizmusa, illetve az általuk hordozott lehetséges jelentések, olvasóban keltett asszociációk rövid vizsgálata mindenképp figyelmet érdemel, Celan költészetének egyéb, irodalomtörténeti szempontból érdekes jellemvonásai mellett.

Amennyiben feltételezzük azt a ma már számos megközelítés szerint elfogadható kiindulási pontot, hogy Paul Celan hermetikus lírájának legtöbb verse kontextustól függetlenül, mintegy önálló költői valóságokként elemezhető², vizsgálható, úgy talán előfeltételezhetjük azt is, hogy a versek egyes kiemelkedő, összetett szavai is bírnak valamiféle önálló értelemmel, persze valamennyire figyelembe véve a lírai kontextust, az adott vers költői világának asszociációs rendszerét és motívumait, ám e szavak mégis, mint a szegmentálható költészet továbbszegmentálható elemei, magukban is jelölnek, jelentenek valamit, képesek valamiféle asszociációt kelteni a szenzitív befogadóban.

A következőkben néhány ilyen, a celani költészet egyes darabjaiból kiemelt szóösszetétel elemzésére, körüljárására és esetleges *jelentésének* megfejtésére teszek kísérletet, megjelölve és röviden ismertetve a verset, a költői világot, melynek a vizsgált szó szegmentuma, azonban

¹ Vö. Oszip MANDELSTAM, *A szó természetrajzáról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI GÁBOR, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992, 11-27.

² Az elképzelés egyik korai hangadója Hans-Georg Gadamer, aki Celan-könyvét szakirodalmakra való támaszkodás nélkül, esszéisztikus stílusban írta meg, feltételezve, hogy a celani vers mindenfajta háttérismeret nélküli is olvasható, a költemények pedig szakirodalmi tájékozódás nélkül is *beszélnek* hozzánk. 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.

főleg magára a kiemelt elemre és annak asszociációs horizontjaira támaszkodva. Talán valamennyire önkényesen, de főként a véleményem szerint nyelv- és költészetfilozófiai szintű tartalmakat is magukban hordozó szóösszetételekből válogatok, Celan publikált köteteinek kronológiai sorrendjében haladva, mintegy a költői életmű szó szintű keresztmetszetének tekintve a vizsgált szóösszetétel-anyagot.

1. *Nachtmusik* – éji zene, az éjszaka zenéje

A *Nachtmusik* Celan egy viszonylag korai versének³ címadó szava, mely vers első olvasatra valószínűleg szerelmes versként értendő. A vers, melyből a vizsgált szó származik, még viszonylag tradicionális költői képekkel ír körül egy megszólított nőalakot, kevésbé hermetikus, nehezen dekódolható költemény, mint Celan jóval későbbi, önmagába zárkózó lírája. Füstölgő víz, belémerülő arc, kékes tűz, rozsdabarna fürtök és rózsás szemhéjak mutatják be metonimikusa a lírai beszélő által megszólított, szeretett asszonyalakot, a címadó szó tehát utalhat olyan zenére, dalra, melyet a költő éjjel játszik el kedvesének, éjjel, mikor minden nyugodt, mikor eljön a szerelem, az együttlét intimitásának ideje. A *Nachtmusik* szóban így még mind az éjszaka, mind pedig a zene toposzokként, ősi jelképekként funkcionálnak, melyek dekódolásához talán még nem szükséges mélyebb elemzés, értelmezés. Az éjjel eljátszott, sötétben elhangzó zene az intimitás, a szerelem, a beteljesülés konnotációit hordozza, inkább pozitív, mintsem negatív jelentéstartalmakat tartalmaz, habár az éjszaka önmagában általában inkább negatív, baljóslatú toposz. A sötétséghez társuló negatív konnotációkat azonban ellensúlyozza a zene megjelenése, megszólalása, a zenéé, mint nyelv felett álló, tiszta művészeti formáé. Amennyiben mindenképp a nyelv kifejezőképességének problematikája felől közelítünk Celan költészetéhez, úgy feltételezhetjük azt is, hogy az éjszaka, a sötétség, a vakság toposza az emberi nyelvet jelképezi, melyben többé nincs világosság,

³ Paul CELAN, *Der Sand aus der Urnen*.

nincsenek kapaszkodók. Ezzel kerül ellenpontba a zene, a nyelven kívüli kifejezőképesség és valóság, mely a nyelv sötétségébe lépve talán képes világosságot gyűjtani – ezáltal pedig nyelv és zene alapjául szolgálhat egy olyan új, magasabb tartalmakat kifejezni képes költői nyelvnek, mely a celani poétika feltételezett célja lehet már e korai versben is. A *Nachtmusik* egyébként explicit módon utal Mozart *Eine kleine Nachtmusik* – *Kis éji zene* című, egyébként *G-dúr szerenád* címen is ismert, rendkívül népszerű, 1787-es zenedarabjára is, mely a neologizmust címeiként viselő Celan-vershez hasonlatosan ugyancsak egy klaszikus szerkesztésmódokat alkalmazó, szerelmet megfogalmazó zenedarab, könnyed és kellemes szerenádmuzsika.

2. *Irrsee* – tébolytenger

A *Lob der Ferne*⁴ – *A messzeség dicsérete* című versben előforduló szó egyszerre jelenthet tébolytengert, zavarodottság-ágtengert és tévelygéstengert, hiszen a német *irr* melléknév és előtag egyaránt jelent *zavartat*, *őrületet* és *iszonytatót*, *iszonytató nagyot*. Ugyanez érvényes a belőle származtatható *irren* igére, melynek jelentése egyrészt *tévedni*, *eltéveszteni*, *elszámolni magát*, másrészt rendelkezik *bolyongani*, *kóborolni* jelentéssel is. Az *irr*-ből származtatott *irrig* főnév jelentése téves, míg az *irrereden* ige *félrebeszél*nit, az főnév *Irrsinn* elmebajt, őrületet, az *Irrtum* tévedést, az *Irrweg* pedig tévutat jelent. Látható tehát, hogy az összetétel előtagjának jelentése etimológiáját illetően egyrészt a tévedéssel, tévelygéssel, helytelen iránnyal, másrészt az őrülettel és az iszonyattal hozható kapcsolatba. A *tébolytenger*, amennyiben birtokos alárendelő összetett szóként kezeljük a magyar grammatika szabályai szerint, *a téboly tengere*, tehát az őrület metaforikus színtere, örvénylő áradata lehet. Ezen *Irrsee* lehet az a világ, az a tér, amelybe az ember szükség-szerűen belévetve él, létezik – az emberi nyelv által határolt, irracionális világ.

⁴ Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

A versben, melyben a vizsgált összetétel előfordul, Celan beszélője egy nőalakot szólít meg, a vers megítélésem szerint elsősorban szintén szerelmes versként, vallomásos líraként olvasható – erről tanúskodik a *Lob der Ferne* zárósora is, mely szerint a megszólított nőalak (?) szemének forrásában *az akasztott ember megfojtja kötelét*⁵, habár a címnél maradván a megszólított lehet maga a messzeség, a végtelenség is, mely pusztán antropomorfizációra kerül, de maga a megszólítás tárgya ettől még inkább fogalom, semmint személy. Az utolsó sor paradox képe azonban mindenképp kifejezheti, hogy a szerelem / vágy / elvagyódás talán képes legyőzni az emberi világ korlátait. Figyelemre méltó az is, hogy a *tébolytenger halászáinak hálói* a megszólított *szemeinek forrásában élnek* – a szem forrásként, vízfolyás kiindulási pontjaként kerül metaforizációra, e forrásban élnek azok a bizonyos hálók, melyek a *tébolytenger halászához* tartoznak. Az *Irrsee* halászái talán utalhatnak minden emberre, akik a világba vetetten élnek – az *Irrsee* ilyen módon nem más, mint maga az emberi-szellemi világ, adott esetben a nyelv. Figyelembe véve Celan erős nyelvfilozófiai érdeklődését a fent idézett utolsó sor kapcsán a szerelem is értelmezhető egy olyan nyelv feletti, nyelven kívüli tényezőként, mely akár képes legyőzni az *Irrsee*-be vetettséget, áthidalni az ember számára adott korlátokat. Persze az összetétel *tenger* tagja végtelenséget, korlátatlanságot is sugallhat, azonban mivel ez a tenger *irr*, azaz tébolyodott, de legalábbis tévelygő, tévútra vezető, e korlátatlanság inkább negatív, mint pozitív asszociációkat sugallhat.

A szerelem azonban, mint metanyelv és talán a legköltőibb téma, talán képes legyőzni a háborgó *Irrsee*-t, megnyugvást sugallva, esetleges új távlatokat nyitva meg. Hiszen az *Irrsee* megnevezés, még ha önmagában negatív jelentéstartalmat is hordoz, feltehetjük, hogy maga is azzal a céllal született a költői nyelven belül, hogy új tartalmakat legyen képes közvetíteni. Már e viszonylag korai Celan-versben is megjelenik az igény arra, hogy a nyelv határai legyőzessenek, áthidaltassanak – erre eszköz lehet az új szavak, szóösszetételek teremtése, amennyiben pedig

⁵ „Im Quell deiner Augen erwügt ein Gehenker den Strang.”

a költő nem egyszerűen *Welt*-nek vagy *Sprache*-nak, hanem *Irrsee*-nek nevez valamit, az már önmagában is új értelmet nyert egy új vonatkoztatási rendszerben, új megnevezése által.

3. *Nebelhorn – ködkürt*

Az *Ins Nebelhorn – Ködkürt*⁶ című Celan-vers címében megjelenő szokatlan összetétel egyrészt a *homályosságra*, a *ködre*, másrészt egy hangszerre és annak zenéjére utalhat, habár a *Horn* kürt jelentése mellett még jelent *szarvat*, *szarut* is. A neologizmus előtagja mindenképpen negatív, homállyal, bizonytalansággal kapcsolatos asszociációkat hordoz magában, hiszen a ködben az ember elveszíti a látás, a tisztánlátás képességét, a köd az a világ, ahol minden kiszámíthatatlan és bizonytalan. Ennek ellenpontjaként kerül az összetételbe a kürt – az a hangszer, melynek hangja képes a ködön áttörni, annak korlátait lerombolni.

A helyzet persze korántsem ilyen egyszerű – mivel nem tisztázott az összetétel tagjainak grammatikai viszonya sem, feltételezhetjük azt is, hogy e költői nyelvben testet öltő kürtnek az anyaga is maga a köd, ily módon a hangszer maga is a köd, a homály zenéjét játssza, nem pedig annak ellenpontjaként jelenik meg. Celan versében egyébként a sötétségről van szó, mely a vers zárósoraiban előbb *elér (benneteket)*, majd *ki-mondja a lírai beszélő nevét*, végül egy meghatározatlan *ő elébe vezeti*.⁷ A sötétség szimbolikája a zárósorokban nyilván összefügg a *Nebel – köd* főnévvel, sőt, e *Nebel* akár utalhat ugyanarra a sötétségre is, melyről a vers végén szó van. A kézben lévő *rácsnyalábról – Gitterstab*, illetve *térdepelésről – Knie* is szó esik, az egyébként rövid vers mintha a Celannál szokásosnak mondható baljós, szinte fojtogató atmoszférát hordozná, már a szerző viszonylag korai költészetében, *Mohn und Gedächtnis* című második kötetében is. A *ködkürt* kapcsán is mintha érezhető lenne a nyelvbe és az emberi világba való bezártság, korlátok

⁶ Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

⁷ „reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich von ihn.”

közé szorítottság, melyben a *Nebel – köd* az érthetlenséget, a kiismerhetlenséget jelenti, a *Horn – kürt* pedig a zenét, a megszólalást, adott esetben a költői megszólalást. A költői megszólalás a nyelvi megnyilvánulásoknak az a fajtája, amely némely esetben képes megkerülni, áthidalni a hagyományos nyelv zárt rendszerének szabályait. A *ködkürt*, amennyiben ködből készült, úgy maga is a homályosság, az érthetlenség hangján szólal meg – amennyiben azonban a *ködben megszólaló kürt*ről van szó, feltételezve, hogy a költői szóösszetétel két tagja egymással ellentétes viszonyban van, úgy elképzelhetővé válik egy olyan nem-nyelvi, legalábbis nem hagyományos értelemben vett nyelvi megszólalásforma, mely a *köd* homályán is képes áttörni, áthaladni, szétfeszítve azon korlátokat, melyeket az emberi nyelv és fogalomvilág köde ránk erőltet.

4. *Aschenblume – hamuvirág*

Az *Aschenblume – hamuvirág* összetétel az *Ich bin allein – Egyedül vagyok* című költeményben fordul elő, mely még szintén a szerző viszonylag korai, kései, hermetikus költészetéhez képest jóval könnyebben dekódolható lírájához tartozik. Az *Ich bin allein* lényegében egy melankolikus, költői meditációként értelmezhető, melyben az elmúlás és a reménykedés ötvöződik. Többek között azért is, mert a rövid vers zárószóiban a *hervadó óra virágzásában álló* lírai beszélő egy *elevenvörös – lebensrot madarat vár*, mely a *nyáron át érkezik*.⁸

Az *Aschenblume* maga nyilvánvalóan paradox összetétel, hiszen a hamu hagyományosan a halál, az elmúlás, a virág ellenben az újrakezdés, az élet toposza. Két szélsőség kerül egymás mellé egyetlen szóban, mely mintha együtt volna képes őket megnevezni – ez az együttes meg-

⁸ „Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde
und spar ein Harz für einen späten Vogel:
er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;
das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.”

nevezés pedig utalhat az élet, a világ folyamatainak ciklikusságára, mely elképzelés szerint a vég, az elmúlás egyben mindig új kezdetet is jelent. Ily módon a *hamu*ból szinte szükségszerűen *virág* fakad, a két szélsőség pedig egyszerre, egy adott szóban létezik. Az ellentétes viszonyban lévő szavak egymás mellé rendelése által akár megszűnhet a nyelv időbeli aspektusa, hiszen több minden egyszerre kerül megnevezésre. *Hamu* és *virág*, kezdet és vég, halál és élet egyszerre, egy jelként, egy létezőként vannak jelen az idő dimenzióján kívül, ahová csupán a költői nyelv képes őket elhelyezni, egyfajta örökkévalóság felé tendálva.

Amennyiben Celan nyelvről való kettős elképzelésére gondolunk, úgy elképzelhető az is, hogy a *hamu* a régi, elmúló félben lévő emberi nyelv hagyományos rendszere, mely többé már nem alkalmas magasabb jelentéstartamok kifejezésére, a *virág* ellenben az ebből fakadó, a korábbi rendszert meghaladó költői nyelv, mely talán alkalmas lehet arra, hogy elmondja az elmondhatatlant.

5. *Nachtbaum – éjjelfa, rostgeboren – rozsdaszülte*

*Die Ewigkeit – Örökkévalóság*⁹ című versében Celan *éjjelfa kérgéről – Rinde des Nachtbaums* és *rozsdaszülte késről – rostgeborene Messer* beszél.¹⁰ Mind az *éjjelfa kérge*, mind *rozsdaszülte kés nevekhez, időhöz, szívekhez suttog*, illetve egy meghatározhatatlan *neked* is. A költemény

⁹ Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

¹⁰ **Die Ewigkeit**

Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer
flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.
Ein Wort, das schlief, als wirs hörten,
schlüpft unters Laub:
beredt wird der Herbst sein,
beredter die Hand, die ihn aufließt,
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.

véleményem szerint erős nyelvfilozófiai jelleggel bír, habár még mindig Celan korai költészetéhez sorolható, de már felmerül benne az új nyelv iránti igény, a régi nyelvi korlátok lerombolásának vágya, mely Celan későbbi kötetében és azonos című versében, a *Sprachgitter*ben kerül mintegy költői programként való megfogalmazása.

Az *éjjelfa – Nachtbaum* megint csak paradoxon jellegű összetétel, hiszen az éjjel a sötétség, a láthatatlanság és az elmúlás toposza, a fa ugyanakkor a növekedése, a gyarapodása – a fa nappal, fény hatására nő, ugyanakkor egy *éjjelfa* nyilván olyan költői módon elgondolt fogalom, mely magából az éjből, a sötétségből táplálkozik, de legalábbis éjjel is képes növekedésre, továbbfejlődésre. Megsemmisülés és fejlődés, sötétség és fény toposzai ugyanabban az összetett szóban kerülnek egymás mellé, eggyé válva, közös fogalmi rendszert alkotva, egyazon pillanatban megnevezve olyan dolgokat, melyek egyébként egymás ellentéteiként, egymástól távol léteznek.

A *rostgeboren – rozsdaszülte* melléknévvvel, mely a *Die Ewigkeit* című versben a kés jelzője, szintén hasonló a helyzet, habár nem elfelejtendő, hogy a *Rost* főnév a *rozstda* mellett még jelent *vasrácsot*, *rostélyt* is. Egy fémtárgy, szűrőeszköz esetében azonban nyilván inkább a korrózióra, az elhasználódásra utal – de milyen is az a kés, melyet a *rozstda szül*, hív életre? Milyen élet, létezés az, amely eredendően a korrózióból, a rothadásból, az elmúlásból származik? A kés maga persze élettelen tárgy, de kézműves tevékenység, alkotás eredménye, egy költői valóságban pedig antropomorfizálódhat is, hiszen suttogásról, *beszédről*, adott esetben párbeszédről van szó, melyet a *rozstdaszülte kés* nevekkel, *idővel*, *szívekkel* folytat, tehát az elmúlásból, a korrózióból életre kelt tárgy még nyelvvél, a szóbeli megnyilvánulás képességével is rendelkezik. Vajon a rozsdából való megszületéssel és az utána való beszéddel Celan beszélője itt is a ciklikusságra, az elmúlás egyszerre újrakezdés mivoltára utal? Véleményem szerint a rozsdából való megszületés gondolata a *Nachtbaum – éjjelfa* szóösszetételhez hasonló módon igencsak paradoxon jelleggel bír, mely egymás mellé rendeli az eredetileg ellenpontoszó viszonyban lévő konnotációkat elmúlásról és születésről. Ugyanakkor

amiket egymás ellentéteinek tartunk, azok nyilvánvalóan kölcsönösen feltételezik is egymást – a celani költői nyelv szavai pedig egyszerre igyekeznek megnevezni ha nem is mindent, de a világ számos olyan dolgát, melyet hagyományos megnevezéssel illetni már talán csupán semmitmondó, üres fecsegés volna.

Új megnevezése, átdefiniálódása által pedig talán maga a megnevezett dolog, valóságem is új értelmet nyer, hiszen olyan szó nevezi meg, mely a nyelvben korábban nem létezett, kimondása, leírása tehát költői teremtő erővel bír.

6. *Gast-Gespräch – vendégpárbeszéd*

Celan *Unten – Odalent*¹¹ című versében beszélője *lassú szemeink vendégpárbeszédéről* beszél, mely *hazatért a feledésbe*.¹² A *Gast-Gespräch* egyfelől lehet vendégek közötti párbeszéd, ugyanakkor olyan párbeszéd is, mely vendégként jelenik meg, azaz szokatlan jelenség – e *lassú szemek* tehát nem szoktak egymással kontaktust folytatni. Erre a vendég, azaz átmeneti jellegre utalhat az is, hogy a versben megjelenő párbeszéd hazatért a feledésbe, azaz e párbeszédnek lényegéből fakadóan otthona a feledés, a róla való meg-nem-emlékezettség.

Az amúgy is csak vendégként jelenlevő párbeszéd tehát hazatért a feledésbe, azaz szavai elvesztek, nem kerültek rögzítésre – és ami még érdekesebb, e párbeszéd sem *szájak*, hanem *szemek* között zajlott, a szem pedig a nem-nyelvi kommunikáció egyik lehetséges eszköze. Elképzelhető volna, hogy e *vendég-párbeszéd* egy, a szavak nyelven kívüli nyelven zajlott, s valójában vendég természetét éppen az adja, hogy az emberi világban, a verbális megnyilvánulások világában *vendég*, azaz átmeneti

¹¹ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

¹² „Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unsrer
langsamen Augen.”

ti, idegen létező? A szemek közötti párbeszéd a vizuális, nem pedig a verbális síkon történik, s talán a szemek „szavai” olyan jelentéseket, tapasztalatokat képesek rögzíteni, melyeket az emberi nyelv már elhasznált szavai immár képtelenek. A költészet a későmodern / preposztmodern korban – már amennyiben a periodizációra mindenképpen szükség van – az érzékek más tartományai felé is tendálni igyekszik, túl a tradicionális szavakon és grammatikán. Ily módon neveződik meg a *vendégpárbeszéd*, mely önmagában több, mintha egyszerű, két szem közötti kontaktus, párbeszéd lenne – a *vendégpárbeszéd* olyan költői és nem-nyelvi megnyilvánulás, mely – egyelőre – vendégként van jelen az emberi nyelv világában, s egy ideig szükségszerűen visszatér a feledésbe. A költészetben azonban talán eljőhet még az idő, feltételezheti a költői megszólaló, amikor az efféle nem-nyelvi *vendégpárbeszéd* állandó lesz, ezt pedig azzal sejteti, hogy egy még nyelvi, ám új, korábban nem létező szóval nevezi meg, új kontextusba helyezve, költészeti jelentőséget tulajdonítva neki.

A szem, mint toposz, a lélek tükre – két szem közötti párbeszéd tehát képes kifejezni a szemmel metonimikus kapcsolatban lévő ember lelkének mélységeit. E *vendégpárbeszéd* azonban már nem az emberi nyelv ismert szavaival, hanem szavak feletti, az emberi fül számára hallhatatlan szavakkal történik – olyan szavakkal, amilyenekhez hasonlót a költészet talán természetéből fakadóan generálni akar.

7. *Sprachgitter* – *nyelvrács*

A fenti szóösszetételek mind egyetlen versben, a *Sprachgitter* – *Nyelvrács*¹³ című költeményben fordulnak elő, mely tekinthető Celan egyfajta költői programjának is, ami a költő nyelvről alkotott nézeteit és alkotás-filozófiáját illeti.

A költemény, és egyben a kötet címét adó összetett szó, *Sprachgitter* – *Nyelvrács* jelentését már számos filológus megpróbálta dekódolni, a

mára már tradicionálisnak mondható megközelítések alapján a szó feltehetőleg egyrészt a nyelv zártságára, korlátaira, börtön jellegére, másrészt középpont nélküli, rácsszerű, azaz egyben végtelen szerkezetére is utalhat. A nyelv egyszerre börtön és a végtelen szabadság birodalma is, hiszen végeredményben a költészet is csak az emberi nyelv szavait használja, ám olyan nyelvi megnyilvánulási forma, mely egyben képes új szavakat, jelentéstartamokat is generálni, illetve a hagyományos nyelvhasználat korlátait, szabályszerűségeit megbontva kialakítani saját szabályszerűségeit. A nyelv végtelensége, az általa nyújtott szabadság azonban egyúttal félelmetes is, hiszen az ember, főként a költő megrettenhet attól, hogy a jelentéstartamok nem stabilak, így a nyelv által a világ sem dekódolható. Egy pozitívabb megközelítés szerint persze elgondolhatjuk a nyelvet és rácsszerűségét úgy is, mint egy szűrőt, mely csak azokat a dolgokat engedi be számunkra a világból és engedi őket megnevezni, amelyek az ember számára megismerhetőek és lényegesek. A világ többi, nyelv által meg nem ragadható, le nem írható része ily módon talán meg sem érdemli, hogy az ember törődjön vele, megpróbálja feltárni és megérteni. Celan *Sprachgitter* – *nyelvrács* szava egy olyan dolgot nevez meg, mely korábban feltehetőleg nem létezett, vagy legalábbis nem került megnevezésre, ily módon megnevezi, s talán valamilyen módon meg is teremti a megnevezetlent. E rács lehet egyrészt olyan rács, melyet a költő, mint korlátatlanságra vágyó alkotó ember le óhajtott rombolni és helyette kialakítani a saját, korábitól független valóságát, másfelől olyan lehetőséget is jelenthet, mely számára adott, mint végtelen szerkezet, pusztán ki kell használnia. E kettősség végigkíséri Paul Celan szinte egész költészetét, azonban a költészet és annak művelése, ténye megítélésem szerint inkább konstruktív, semmint destruktív megnyilvánulás, hiszen nem pusztán lerombolja a nyelv korlátait, vagy inkább csupán igyekszik túllépni azokon, de egy magasabb szintű, addig kifejezhetetlen jelentéstartamok kifejezésére is alkalmas reprezentációs rendszert kíván megteremtteni.

¹³ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

8. *Lichtsinn* – fényérzék

A *Sprachgitter* című vers egy másik érdekes szóösszetétele a *Lichtsinn* – fényérzék, habár a *Sinn* főnév jelenthet értelmet, hajlamot, jelentést is. Celan versében valószínűleg fényre való érzékenységre kell gondolnunk, hiszen egy helyen a vers megszólítottja fényérzéssel talál a lélekbe.¹⁴ A lélek olyan hely, olyan entitás, melyben a legmélyebb érzelmek, a személyiség lényegi jegyei találhatók, és persze ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint maga Isten is mindenképp jelen van. A fényt ezen hagyományban gyakran Istennel, a pozitív értelemben vett transzcendenssel kapcsolják össze – elképzelhető-e, hogy e fényérzék nem más, mint Istenre, a transzcendensre való érzékenység? Mivel nyelvracsról, egy az embert látszólag magába zártó struktúráról van szó, e tulajdonképpeni rácsszerkezet talán nem más, mint az emberi szavak korlátokkal teli világa, tulajdonképpeni börtöne. Ebben a börtönben talál valaki fényérzéssel a lélekbe – e fényérzék pedig talán nem más, mint az a képesség, mellyel a versbeli megszólított képes meghallani Istent, a transzcendens entitás szavait, szemben az emberi nyelv korlátokkal bíró, az embert rácok közé szorító szavaival. Aki pedig képes meghallani az odaírtól szóló, fényként metaforizálható szavakat, nyilván olyan ember, akiben ott van egy új nyelv meghallásának és megteremtésének képessége – ez az ember pedig nem más, mint a költő, aki fényérzéssel a lélekbe találva képes olyan szavakat létrehozni, olyan jelentéstartalmakat nevéken nevezni és feltárni a befogadó előtt, amelyek korábban az emberi nyelv szavai által nem kerülhettek közvetítésre.

9. *Schneebett* – hóágy

A *Schneebett* – Hóágy című vers¹⁵ címadó szóösszetétele a celani költészet egyik visszatérő motívumát, a havat kapcsolja össze az ággal, az

¹⁴ „Am Lichtsinn errätst du die Seele.”

¹⁵ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

alvás, a megnyugvás helyével. A *Schneebett* című vers tradicionálisan szerelmes versként olvasható, mely tulajdonképpen egy disszonáns szerelmi kapcsolatot látszik megörökíteni, habár nyilván más olvasatok is megengedhetőek. A költeményben a lírai megszólaló és egy megszólított, feltehetően egy körvonalazatlan nőalak egy zuhanás után a hóágy felszínén fekszik, talán holtan, talán csak átmeneti megnyugvást lelve.

A hó a költészetben általában a tisztaság, a romlatlanság, a befolyásolatlanság toposza. A hozzá társítható fehér szín mindenképpen pozitív konnotációkat hordoz, hiszen a megtisztulás, az ártatlanság képzetét kelti. Habár a hó maga hideg, a mellé társított *Bett* – ágy ellenben tradicionálisan melegséget, megnyugvást, intimitást sugalló kép, olyan hely, ahol az ember végre elfeledkezhet gondjairól, vagy ahol az általa szeretett másikkal zavartalanul együtt lehet. Bevonható persze az elemzésbe a héber *beth*, a héber abc második betűje is, mely a többi héber betűhöz hasonlóan önálló szójelentéssel is bír, s általában ház, otthon jelentésben használatos. Az ágy és a ház, mint általában egy konkrét személyhez kötődő, intimitást sugalló helyek, talán nem is fogalmilag állnak egymástól oly távol, ily módon a hóágy akár egyszerre hóház, hóotthon is lehet.

Olyan ágyról van tehát szó, mely paradox módon talán hideg, ugyanakkor a megtisztulást, a megromlatlanságot vonja magával – a *Schneebett* ily módon lehet az újakezdés, minden addigi élmény elfeledésének a helyszíne, melyből felkelve az ember újakezdhet mindent, megtisztulva, talán mintegy megváltódva korábbi tapasztalataitól, de még bűneitől is. A hóágy az a biankó, minden által érintetlen hely, ahol a nyelv szavai is megtisztulhatnak, újraértelmeződhetnek, sőt, e megtisztulási folyamatból új szavak is létrejöhetnek. Az egymással ellentétes viszonyban lévő hidegség és melegség, az odakinti havas táj fergetege és az odabenti ágy bensőségsége rendelődik egymás mellé egy olyan szóban, mely leírásáig nem létezett, ám a ténnyel, hogy leírásra került, létrejött, s vele együtt megnevezésre, létrehozatalra került a dolog is, amit jelöl. Újszerű költői nyelv újszerű szavaként véleményem szerint nem csupán kompozicionálisan jelenti az összetételben szereplő két szó

összegét, hanem ismételten csak egymástól látszólag távoli dolgokat hoz egymáshoz közelebb, egyesítve őket egyetlen költői fogalomban.

10. *Herzzeit* – *szívidő*

A *Herzzeit* – *szívidő*¹⁶ összetétel Celan egy Ingeborg Bachmannhoz írt verse, a *Köln, am Hof – Köln, Hof tér*¹⁷ című mű kezdőszava. A költemény maga minden bizonnyal szerelmes vers, ily módon a *szívidő* fogalma is feltehetőleg a szerelem élményével hozható kapcsolatba – a *szívidő* az érzelem, a szeretet ideje, s egyaránt jelenthet a szív által mért időt, illetve egy konkrét, meghatározott időpontot is. A versben, melyben a szóösszetétel előfordul, talán éppen az utóbbiról van szó, hiszen *a megálmódottak megállnak az éjjél jelére meredten*. A *szív*, mint az európai kultúra az emberrel metonimikus kapcsolatban álló egyik kulcsszimbóluma, illetve az *idő*, mely egyszerre véges és végtelen, egymásba kapaszkodva önmaguknál és önmaguk összegénél nyilván többet jelentenek – a *Herzzeit* összetétel arra is utalhat, hogy az idő fő mérőeszköze tulajdonképpen nem más, mint az emberi szív. Az a szív, melyben többek között Isten is lakozik, lakozott valamikor, s amelyet a hanyatló európai kultúra elfeledett, keresztüllőtt és a sarokba dobott. A celani költészet azonban mindennek ellenére újra megnevezi, s nem csupán a *szív*, mint az érzelmek, az érző ember szimbóluma, s nem is csupán az idő, a végesség és a végtelenség együttes toposza kerül újra felidézésre – a két ismert, több ezer éves költői használatra visszatekintő szó egy új, addig nem létező költői szóban egyesül, megnevezve egy olyan új fogalmat, mely talán képes rádöbenteni a szenzitív befogadót, hogy mindennek ellenére az idő múlásának mércéje a szívben, az emberi érzel-

¹⁶ „Herzzeit, es stehn die Geträumten für die Mitternachtsziffer.”

¹⁷ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

mekben rejlik, és minden történés időbelisége pusztán az emberi megnyilvánulásokhoz, az érzelmekhez mérhető.

11. *Mundhöhe* – *szájmagasság*

A *szájmagasság* szóösszetétel Celan *Ins Mundhöhe – Szájmagasságban*¹⁸ kezdetű versének kezdősorában fordul elő. A vers kezdősoraiban *szájmagasságban érezhetően* jelenik meg a *sötétségnövényzet – Finstergewächs*.¹⁹ A *száj* a költemény sugalmazása szerint bizonyos *magasságban – Höhe* helyezkedik el, ily módon magasztos hely, ahol a szavak, a nyelv értelemmel bíró egységei kimondatnak. Ami azonban *érezhetően – fühlbar* feltör e *szájmagasságba*, sötétségből álló növényzet. E negatív konnotációkkal bíró, szintén neologizmus-szerű összetétel nyilvánvalóan a *száj* kimondó képességének elfojtására, a szavak visszatartására utal. Ami felemelkedik, az mindenképpen egy szintre kerül a *szájjal*, azzal a nemes emberi szervvel, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban állva talán antropológiai szimbólum is, hiszen nem csupán az evés, egy ösztönös szükséglet kielégítésének eszköze, hanem a beszéd, a nyelv konstituálásának feltétele is, mely megkülönbözteti az embert más élőlényektől. Itt azonban valami olyasmi emelkedik fel a *száj magasságába*, ami egyúttal megpróbálja megszüntetni, megsemmisíteni a szóképzést, az embert az állat szintjére visszaillesztve.

Amennyiben szavakat kimondó száját feltételezzük, gondolhatunk költői *szájra* és annak metaforikus *magasságára*, mely nyilvánvalóan magasabb szinten áll a köznapi szavakat, mindennapi nyelvet megalkotó és kimondó szájhoz képest. A költői szájnak pedig jellegzetessége, hogy hiába próbálják meg elhallgattatni, a költő szükségszerűen *beszél*, szavakat ejt ki és *alkot* – az új költői szavak megalkotása pedig ellenál-

¹⁸ Paul CELAN, *Sprachgitter*.

¹⁹ „In Mundhöhe, fühlbar: Finstergewächs.”

lás lehet a beszédet elfojtani kívánó *sötétségnövényzettel* szemben, sőt, már maga a *Mundhöhe* költői kimondása, a száj magasságba, magasztos szintre emelése egyfajta ellenállás minden esetleges támadásnak.

12. *Sommerbericht* – nyári híradás

A *Sommerbericht* – nyári híradás / nyárhír összetétel verscím, mely verscím első olvasásra pozitív konnotációkat sugall, hiszen a nyár a virágba borulás, az élet kiteljesedésének időszaka. Ezen évszak kapcsolódik a *híradás* szóhoz, mely egy szóbeli vagy írásbeli nyelvi megnyilvánulást nevez meg. Talán maga a *nyár az*, amely *hírt ad, megszólal*, azaz antropomorfizációra kerül a költői megszólalás által. A szóösszetétel hordozta jelentéstartamok alapján pozitívak kellenének, hogy legyenek, mint azt a cím sugallja, hiszen egy *nyári híradás* általában kellemes híreket sugall – a cím által felvezetett versszöveg hangulata azonban megítélésem szerint inkább melankolikus, mint teljes egészében véve pozitív, ráadásul a költői beszélő a vers zárósoraiban *elidegenült szavakkal való találkozást*²⁰ említ.

A *híradás* tehát a szavaktól, feltehetőleg a mindennapi nyelv szavaitól (*Steinschlag, Hartgräser, Zeit – Kővágás, gyomok, idő*) való elidegenedésről ad hírt. Talán éppenséggel a költő és a költői nyelv az, akik elidegenednek a mindennapi emberi nyelv szavaitól, melyek nem megbízhatóak többé, ha költői nyelvhasználatról van szó. Ezen elidegenedés azonban nem mást von maga után, mint a *Sommerbericht*hez hasonló, új asszociációs rendszereket megnyitó szavak kialakulását.

13. *Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* – mélybemenetel szava

²⁰ „Wieder Begegnungen mit vereinzelt Worten wie: Steinschlag, Hartgräser, Zeit.”

A *Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* – a mélybemenetel / az alászállás szava komplex szóösszetétel az azonos kezdetű rövid versben fordul elő²¹, annak kezdősoraként.²² A vers a Niemandrose kötet második költeménye, s filológiai szempontból tudható róla, hogy Celan felesége, Gisèle de Lestrange születésnapjára írta annak napján, 1959. március 5-én. A vers, és maga a kezdőszó pedig intertextuális utalás tartalmaz, ugyanis Georg Heym *Anfang der 50er Jahre – Az ötvenedik év kezdete* című verse első strófájának olvasataként is értelmezhető.²³ A nyilván-

²¹ Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

²² **DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN**

das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sind es noch immer.

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

²³ Minderre Paul Celan verseinek kritikái kiadása hívja fel a figyelmet. Lásd: Paul CELAN, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 674-674. A Celan Georg Heym intertextuálisan citált versének első strófája a következő:

„Deine Wimpern, die langen,
Deiner Augen dunkle Wasser,
Laß mich tauchen darein,
Laß mich zur Tiefe gehn”

Magyar fordításban a versrészlet körülbelül így hangzik:

„Szempilláid, a hosszúak,
szemed sötét vize,
engedd, hogy belemerítkezzem,

való Georg Heym-allúzióval szoros összefüggésben a *Zur-Tiefe-Gehen – mélybe-alászállás* szintagma, melyhez birtokviszonnal rendelődik a *Wort – szó*, nyilvánvalóan a mennybemenetel ellentéte, alászállás a mélységbe, adott esetben a pokolba, az alvilágba, akár a keresztény kultúrkör értelmezése szerint, akár miként Orpheusz, a mitológiai első költő szállt alá az alvilágba a görög mitológiában. A *mélybemenetel szava* az a szó, mely maga is alászáll a mélységbe, vagy legalábbis néven nevezi az alászállás cselekedetét.

Amennyiben *Zur-Tiefe-Gehn* alatt az alvilágba / pokolba való alászállást értünk, úgy az összetételhez a kárhozat, a negatív túlvilágra való áttérés asszociációja kapcsolódhat, ily módon a szó nyilvánvalóan baljós értelmet hordoz magában. Orpheusz, aki alászállt az alvilágba, ugyan visszatért a mélységből, de mégis elbukott, hiszen elvesztette Eüridikét, akiért eredetileg leszállt a holtak birodalmába. Ilyen értelemben az alászállás a költő bukását jelenti. Lévéen azonban a *mélybemenetel szaváról* van szó, ezen alászállás, mélybemenetel jelentheti a nyelv mélységeibe történő alászállást is. Habár az emberi nyelvet, mint tökéletlen reprezentációs rendszert, tekinthetjük egyfajta alvilágnak, evilági kárhozatnak, amennyiben azonban a *nyelv mélységeiről* esik szó, úgy e mélységhez általában pozitív asszociációk kapcsolódnak, hiszen amennyiben alászállunk a nyelv világába, úgy megismerhetjük új, addig számunkra ismeretlen mélységeit, rejtett jelentéseit. A költészet azon nyelvi magatartásforma, mely sajátos, a természetestől eltérő mivoltából kifolyólag képes átlépni a határokat. Ezen határátlépés révén pedig új, addig ismeretlen mélységeket képes megnyitni. A költői szó képes mélyebbre hatolni mind a nyelv mélységeiben, mind pedig a befogadó lelkében, mint a köznapis beszéd. A *mélybemenetel szava* egyrészt néven

engedj a mélyégbe alászállnom”

nevezi a mélységek feltárását, másrészt maga is alászáll a mélybe, elérhetővé, megérthetővé téve azt az arra érzékeny ember számára.

14. *Purpurwort – bíborszó*

A *Purpurwort – bíborszó* a *Psalm – Zsoltár*²⁴ című, viszonylag ismert Celan-költeményben előforduló neologizmus. A *szóhoz* egy szín, a *bíbor* kapcsolódik, mely élénkségéből kifolyólag utalhat lángolásra, életteliségre. A *bíborszót* a vers többes szám első személyű lírai beszélője a *tüskék felett zengte el*.²⁵ A költemény hangsúlyozottan a rózsa, pontosabban a *semmi és senki rózsája – Die Nichts-, die Niemandrose* szimbólumára épül, mely egyébként a verset tartalmazó kötet címe is, e virág pedig valószínűleg nem más, mint az egyedül állás, a kitaszítottság szimbóluma.

Az elzengett *bíborszó* lángra kap, életre kel, a hagyományos szó kiszakad mindennapi közegéből. A költő zsoltáros, aki rendelkezik azon képességgel, hogy a szavakat mintegy isteni szavakként kimondva / őket Isten felé intézve a köznapis szót szakrális szintre emelje. Így lesz a *Wortból Purpurwort*, az egyszerű kimondott / leírt szövegből zsoltár. A zsoltár(osság) lehet a szent szavak kimondása képességének, a költői szövegek teremtő erejének megtestesítője. A szavak egyszerűen kiszakítanak hagyományos közegükből, melyben már elhasználtak és elvesztették értelmük stabilitását – az új kontextus, melybe kerülnek, bíborlángra gyűjtja, életre kelti az elhasznált szavakat, a régi elemekből, azok kombinálásával új jelölőket alkotva.

²⁴ Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

²⁵ „Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelswüst,

der Krone rot

vom Purpurwort, das wir sangen

über, o über

dem Dorn.”

15. *liedfest* – *dalnak ellenálló*

A *liedfest*, mely Celan kései²⁶, *Mit erdwärts gesungenen Masten – Földre énekelt árbocokkal*²⁷ kezdetű, mindössze hatsoros versében fordul elő, egyszerre jelenthet *dalkeményet* és *dalnak ellenállót* is. A vers, mely a vizsgált szóösszetételt tartalmazza, leginkább a világ szellemi-kulturális értelemben vett széthullásának víziójaként olvasható, melyben a költő továbbra is *kapaszkodik*, maga válik a *dalnak ellenálló árbocszalaggá*, miközben a mennybolt hajóhoz hasonlatos roncsai a földi világ felé süllyednek. A költő ellenáll a *dalnak*, mely feltehetőleg metonimikus kapcsolatban van a süllyedő *mennyboltroncsokkal* – *Himmelwracks*, hiszen maga a dal is *fából készült* – *Holzlied*, tehát ily módon feltehetőleg a megsemmisülés, a pusztulás dala. A végzet dalának való ellenállás által a költő önmaga is *jellé* lesz, eggyé válva a maga által teremtett költői szóval.

A költészet új nyelve, amennyiben kialakulhat, úgy feltehetőleg az emberi kultúra és a hagyományos eszmék részleges vagy teljes pusztulása után alakul ki, mely pusztulás a második világháborúval és a XX. század egyéb történelmi tragédiáival talán már végbe is ment. Ezen kulturális pusztulás azonban egyszersmind magában hordozhatja az újrakezdés reményét, mely újrakezdés keretében a költő a régi szavak romjaiból új szavakat, új fogalmakat kreál.

²⁶ Paul CELAN, *Atemwende*.

²⁷ MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der **liedfeste**
Wimpel.

16. *Fadensonnen* – *fonálnapok*

A *Fadensonnen* – *fonálnapok* / *napfonalak* az ismert, azonos kezdetű Celan-vers²⁸ első szavaként és soraként²⁹ fordul elő. Eme szóösszetétel, habár ez is nyilvánvalóan homályos, valószínűleg a *szürkésfekete pusztaság* feletti, feltehetően felhős égbolton áttörő, fonálszerű napsugarakat jelenti. A rövid költemény kezdőszava nyilvánvalóan összefügg a vers végén található, szintén többes számban álló *dalokkal*, melyek *az emberen túl éneklendők el*, és melyek minden bizonnyal transzcendens, adott esetben isteni dalok, dallamok, tehát nyelvi megnyilvánulások.

Az összetétel addig meg nem nevezett jelenséget nevez névén, melyet talán a köznapi nyelv nem is igazán képes néven nevezni. A nap sugara fényjelenség, mely egyben hőt, melegséget is magában hordoz. A felhőkön áttörő napsugár nyilvánvalóan a teremtés, a sötétséggel, az elmúlással szemben álló életerő ösképe. A *Faden* – *fonál* ezzel együttesen olyan fizikailag tapintható tárgy, mely ha nem is végtelen, de hosszú, folyamatszerű, akár az emberi élet – már az ókorban is létező toposz az *élet fonala*. Mind a *fonál*, mind pedig a *napok* az életet, a teremtést magukban hordozó szavak, költői szavak esetében pedig nyilvánvalóan nem csupán biológiai, de szellemi létmódra is utalnak. A *Fadensonnen* talán éppen a költői szó / beszédmód újfajta, szintén költői megnevezése, mely ebből és szintén plurális alakjából kifolyólag talán valóban azonos *az emberen túl éneklendő dalokkal*. A költői szavak formálta költői szöveg a természetes nyelvi szövegekhez hasonlóan

²⁸ Paul CELAN, *Atemwende*.

²⁹ FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

nyilvánvalóan folyamatos, még akkor is, ha más szabályok szerint teremődik, mint a köznapi beszéd – folyamatos, azaz fonálszerű, kezdettel és véggel rendelkező, koherens formáció, a többes számban álló *napok* pedig talán maguk a fényt magukban hordozó, transzcendens erejű verset alkotó költői szavak. Figyelemre méltó a *Sonn* főnév többes számba tétele – a fizikális, ember által tapasztalható világban, legalábbis a Föld naprendszerében egyedinek tekinthető égítest a költői világban megsokszorozódik, éppen úgy több van belőle, mint ahogyan az *embereken túl* sem csupán egyetlen *dal éneklendő el*. A többes szám szerint a fonálként legöngyölődő, fényt hordozó költői szavak / dalok nem egyediként léteznek, ezek szerint talán többféle költői beszédmód, a transzcendens többféle szavak általi elérése lehetséges. Az új költői megnevezés sok mindent magában foglal, azonban amennyiben elfogadjuk, hogy az összetétel tulajdonképpen a költői nyelvi megnyilvánulásra utal, úgy nem ad neki valamiféle kizárólagos, definíciószerű létmódot.

A költészet, amennyiben célul tűzi ki a kifejezhetetlen / transzcendens kifejezését, ezt nyilvánvalóan nem pusztán egyféle módon képes megtenni, hanem szinte mindig az alkotó eredetiségén, egyediségén keresztül.

17. *Rauchmund – füstszej*

A fenti neologizmus a *Landschaft – Táj*³⁰ kezdetű versben fordul elő, mely *urnalényekkel – Urnenwesen*, illetve *füstszej és füstszej közötti párbeszéddel*³¹ indít. A *füst – Rauch* légnemű, tapinthatatlan jelenség, míg a *száj – Mund* konkrét, fizikálisan is tapintható emberi testrészt, ily módon megfogható és megfoghatatlan kerül összeolvasztásra egyetlen szóban. A *füst* kapcsán eszünkbe juthat a Celan költészetének köztudot-

³⁰ Paul CELAN, *Atemwende*.

³¹ „LANDSCHAFT mit Urnenwesen
Gespräche
von Rauchmund zu Rauchmund.”

tan egyik alapélményeül szolgáló Holokauszt, illetve a haláltáborokban meghalt emberek elégetett testének *füstje*, a halottak szájának hamuvá lett szavai.

E szájak azonban még füstként, elégetve, elporladva is tovább beszélnek, mi több, *párbeszédet – Gespräche* folytatnak egymással. Azáltal, hogy költői szóval megnevezésre kerülnek, mintha újra életre kelnének, s e néven nevezés által képesekké válnak a megszólalásra, az elégetett, elhallgattatott szavak újra kimondására. A költői szó nem csupán új fogalmakat és új nyelvet teremt, de az elfeledett és kimondhatatlannak gondolt múltat is őrzi, megnevezi, szóra bírva, ekként szólaltatva meg a halottakat, elmondva és elmondatva velük azokat az eseményeket, melyeket korábban a nyelv által elmondhatatlannak gondoltunk.

18. *Sandstimme – homokhang*

Homokhanggal – Sandstimme az *Osterqualm – Húsvéti füstgomolyag*³² című költeményben találkozhatunk. A költői beszélő a vers végén három *homokhangot* azonosít *három skorpióval*, majd *a csónakban ülő vendégsereg*gel.³³

A *homok* száraz és élettelen entitás, míg a *hang*, mely feltehetőleg *beszédhang – Stimme*, ezzel ellentétben élő, emberi szájtól származik. A *homokhangokkal* és a *skorpiókkal*, a sivatag homokjában élő lényekkel feltehetőleg azonosított (habár Celanra jellemző módon a megnevezett dolgok egymáshoz való viszonya nem teljesen világos) *vendégsereg – Gastvolk*, mely *velünk* van ott a csónakban, talán a szokatlan, új költői kifejezésformákra utal, melyek egyelőre csak *vendég*

³² Paul CELAN, *Atemwende*.

³³ „Drei Sandstimmen, drei
Skorpione:
das Gastvolk, mit uns
im Kahn.”

módjára, átmeneti jelleggel lépnek be a nyelv homoksivatagába. E vendég jelleg azonban állandósulhat is, hiszen a nyelvbe lépése, kimondása / leírása által egy szó már létrejön, a nyelv elemévé válik, még akkor is, ha csupán költői módon hoz egymástól távoli jelentéseket, asszociációkat egymáshoz közelebb. A *homok* megszólal, belőle *hang* hallatszik, a *hang* által pedig minden bizonytalanság szavak mondatnak ki. A száraz élettelenből szájjal formálva új, élő szavak vize fakad.

19. *Metapherngestöber – metaforafergeteg, metaforavihar*

Az *Ein Dröhnen – Mennydörgés*³⁴ kezdetű, mindössze néhány soros Celan-vers utolsó szavaként³⁵ megjelenő *Metapherngestöber – metaforafergeteg* a celani költészet más vizsgált összetételeihez hasonlóan szokatlan, meghökkenítő nyelvi elem. A *metafora* elvont fogalom, a *Gestöber – (hó)vihar, forgószél, fergeteg* viszont az esetek többségében fizikálisan tapasztalható, tapintható tárgyakat magával sodró jelenség. A két szó ebből kifolyólag egymással valamennyire ellentétes viszonyban áll, hiszen konkrét és elvont fogalmak kerülnek egymás mellé egyetlen szóban, az összetétel által megtörténik magának a metafora fogalmának költői szempontból invenciózus metaforizációja is.

A *metaforafergeteg*be az igazság száll alá, feltehetőleg az égből. Ezen igazság lehet akár a művészet igazsága, vagy valamiféle más transzcendens igazság, afféle isteni kinyilatkoztatás is. A metaforák fergetege nyilvánvalóan az emberi nyelv, értve ez alatt nem csupán a költői, hanem a köznapi nyelvet is. A mindennapi nyelv adott esetben

³⁴ Paul CELAN, *Atemwende*.

³⁵ EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

végletes metaforikussága azonban talán azt is meggátolja, hogy a nyelv által valamilyen értelemben *igaz* állítások kerüljenek kimondásra. Ennek ellenpontjaként lép a metaforák fergetegébe a megnevezetlen, körülhatárolatlan igazság, mely olybá tűnik, a versben az igazságértékkel nem bíró metaforák ellenpontjaként jelenik meg. Megítélésem szerint az összetétel nyelvfilozófiai mélységekkel bír, hiszen amennyiben az emberi nyelvet valóban metaforák fergetegeként gondoljuk el, az hordozhat pozitív és negatív konnotációkat is, hiszen egyrészt a metaforikusság révén az emberi nyelv sokféle, akár átvitt jelentéstartam választékos kifejezésére alkalmas, másrészt viszont amennyiben *vihar, fergeteg*, úgy minden bizonytalanság rendszertelenül örvénylő tömeg, tehát kiismerhetetlen, jelentések szabatos kifejezésére nem biztos, hogy alkalmas. Vajon az igazság valamilyen módon szemben állna a nyelv metaforikusságával? A kérdés aligha válaszolható meg egyértelműen, azonban amennyiben Celan radikális metafora-ellenességére gondolunk, úgy feltételezhetjük, hogy a metafora (jelentésátvitel?) Celan értelmezésében valamely olyan nyelvi entitás, mely a pontosságot, közvetlen kifejezést nem vagy nem egészen teszi lehetővé. A költői nyelv szavai megtisztítják magukat a metaforáktól – a költői képek nem a versen kívüli valóságra utalnak, hanem transzcendens jelentéstartamokként megteremtik saját költői valóságukat, mint ahogyan a költői nyelv is megteremti a maga saját, a természetes nyelvtől eltérő és elhatárolódó szavait.

20. *unentworden – meg-nem-semmisülve*

Celan *unentworden – meg nem semmisült* (?) megszólítottját *Augenblicke – Szempillantások* kezdetű rövid versében *önmaga mindenhonnét való összeszedésére* szólítja fel.³⁶ Az *entwerden* ige, melynek harmadik,

³⁶ AUGENBLICKE, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,

befejezett melléknévi igenévi alakja az *entworden*, a németben létezik, bár igen ritka, s (főként a zsidó) miszticizmus nyelvében annyit tesz, *megsemmisülni*. A német nyelv ezt a *werden – válni, lenni valamivé* igehez egy általában negatív jelentéstartamot hordozó *ent-* praefixumot tesz, ezzel fejezve ki a *valamivé válás* ellentétét, a *semmivé válást*. Celan azonban paradox módon még a negatív praefixumot tartozó ige elé egy másik, szintén negatív, valamivel ellentétes jelentéstartamot hordozó *un-*praefixumot helyez, a negatív értelmű *semmivé válást meg nem semmisüléssé, nem-semmivé válássá* változtatva, közelebb hozva a neologizmusként létrehozott igealakot a tőként szolgáló *werden – valamivé válni* ige eredeti értelméhez.

A szavak adott esetben bizonyos teremtő erővel bírnak. Ha egy létező, negatív értelmű szót költői módon megváltoztatunk, e negatív értelem kiiktatható, felülírható, visszájára fordítható. Celan verse ezzel a szemantikai értelemben vett inverzióval egy létező, negatív értelmű szót önmagából kifordít, neki új, alapjelentésével ellentétes jelentést ad, mégpedig feltehetőleg pozitívat.

A megszólított, aki *unentworden*, lehet maga a költő vagy a vele metonimikus kapcsolatban álló költői szó. A posztmodern elképzelések szerint a szöveg immár csak önmagát írja meg, a költő pedig csupán egyfajta médium, aki elég, ha felszólítja az *unentworden* létezőt azáltal, hogy *nevén nevezi*, a néven nevezés gesztusa által pedig e régebbi szót új kontextusba helyezve, tovább képezve kiszakítja a hagyományos emberi nyelv korlátai közül.

21. Simili-Dohle – látszatcsóka

A *Simili-Dohle – látszatcsóka* szóösszetétel, mely a *Frankfurt, September – Frankfurt, szeptember*³⁷ című versben fordul elő, minden bizonyny-

sammle dich,
steh.

³⁷ Paul CELAN, *Fadensonnen*.

al a szimulakrumok ősi problémájára mutat rá. A versben megjelenő *látszatcsóka reggelizik*, miközben *torokzárhang énekel*.³⁸ A megnevezett csóka a fizikális, tapintható-érzékkelhető valóság keretei között nyilván egy valódi, teljesen köznapi madár, a költő azonban egy új szó nyelvbe való bevezetése által mutat rá, hogy minden, amit a fizikai valóságban tapasztalunk, csupán látszólagos, szimulakrum, a látható világ mögött pedig – akár Platón nyomán elgondolva – feltehetőleg ott van egy láthatatlan világ.

A dolog újradefiniálódik, a *csóka*, mely a köznapi ember számára megkérdőjelezhetetlenül valós és észlelhető, egyszerre *látszattá*, valaminek a hamisítványává, utánzatává válik. A költő feladata, hogy a köznapi nyelvhasználat fizikális dolgokat, azokat is bizonytalanul és pontatlanul megnevező szavait túllépve olyan dolgokat nevezzen nevükön, melyek fizikálisan nem tapasztalhatóak – a transzcendens létezők szavakba öntésére, a mögöttes tartalmak sejtetésére pedig a költőnek mindenképpen új szavakra, új fogalmakra lesz szüksége.

22. Bedeutungsjagd – jelentésvadászat

A *Bedeutungsjagd*, mely Celan *Die abgewrackten Tabus – A lerombolt tabuk*³⁹ kezdetű rövid versének végén⁴⁰ jelenik meg, nyilvánvalóan a

³⁸ „Die Simili-

Dohle
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut
singt.”

³⁹ Paul CELAN, *Fadensonnen*.

⁴⁰ „DIE ABGEWRACKTEN TABUS,
und die Grenzgängerei zwischen ihnen,
weltennaß, auf
Bedeutungsjagd, auf
Bedeutungs-

költő új, s egyben talán stabil jelentések utáni vágyát fejezi ki. A későmodern irodalomban a nyelv által rögzített jelentések többé nem stabilak, Celan költői beszélője ily módon néven nevez egy jelenséget, mely korábban megnevezhetetlennek látszott, azaz bevezet a nyelvbe egy új fogalmi kategóriát.

Mivel a jelentés elvont fogalom, igencsak nehézkes rá a szó köznapi értelmében *vadászni* – a költői nyelv keretei között azonban természetesen ez is lehetségessé válik, hiszen a metaforizáció jelensége talán nem is ismer határokat. A költő egyetlen szó kimondása / leírása által deklarál egy teljes intenciót, programot. Ezen intenció szerint olyan nyelvet, olyan nyelvi elemeket kíván megalkotni, mely az elmenekült jelentéseket újra képes megragadni, sőt, adott esetben új, addig nem létező vagy nem létezőnek hitt jelentéseket képes kifejezni, megnevezhetetlen, szokatlan és empirikusan nem tapasztalható dolgokat megragadni.

23. *Bedeutungsflucht* – jelentésmenekülés

A *Bedeutungsflucht* a *Bedeutungsjagd* ugyanazon versben előforduló ellenpontja – a jelentések mintha természetükből fakadóan megpróbálnának elmenekülni az ember elől, kitérni a hermeneutikai vagy más értelemben vett megértés elől. Bármely ismert emberi nyelv ismert szavainak szemantikája bizonytalan, a világ pedig nem teljességgel bizonyul megérthetőnek pusztán a nyelven és a nyelvi kommunikáción keresztül, a stabil jelentéseket hordozónak vélt emberi nyelv, legalábbis annak köznapi változata, mint reprezentációs rendszer, megkérdőjeleződni látszik.

A költői szó azonban a jelentések menekülő voltának egész idáig megnevezetlen jelenségét egy elvont fogalom antropomorfizációján alapuló szóösszetétel bevezetésével megragadhatóvá, valamilyen módon

flucht.”

elérhetővé és megérthetővé teszi. A természetüknél fogva menekülő, az emberi megértésfolyamatok elől elzárkózó jelentések talán éppen oly módon ragadhatóak meg, *ejthetőek el a Bedeutungsjagd* metaforikus értelménél maradván, hogy az újszerű költői nyelvhasználat régi szavakból kompilált, de lényegüket tekintve újonnan létező, új értelmet hordozó szavakat teremt, már amennyiben a költő *jelentésvadászata*t siker koronázza, mely nyilvánvalóan nem minden egyes szerző és nem minden egyes megírt vers esetében mondható el automatikusan.

24. *Prasselgebet* – tűzropogásimádság

A *Prasselgebet* – (tűz)ropogásimádság az *Als Farben – Akár a színek*⁴¹ kezdetű vers bizarr, neologisztikus szóösszetétele. A német *prasseln* ige bír *sustorogni*, *sercegni*, *pattogni*, ugyanakkor *kopogni*, *zuhogni* jelentéssel is, Celan versében azonban megítélésem szerint inkább a tűz ropogását jelenti. Celan versében a *tűzropogásimádság – Prasselgebet kigyulladt szemháj-hiány – entbrannten Lidlosigkeiten* előtt jelenik meg.⁴²

A *Gebet* – *ima*, *imádság* vallásos konnotációval bíró szó, mely Istenhez intézett, ily módon szent szavak kimondását jelenti. Az imádság szentsége mellett ugyanakkor még mindig köznapi és emberi beszédselekvésnek tekinthető, mely önmagában a vallásos ember számára nem más, mint egy mindennapi rituálé. Azonban ha a *tűz ropogása* és az *imádság* egymás mellé rendelődik, a köznapi szó lángolóvá, élettélivé válik, hasonlóan a *Psalm – Zsoltár* című versben előforduló *Purpurwort*

⁴¹ Paul CELAN, *Fadensonnen*.

⁴² ALS FARBEN, gehäuft,

kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll,
ein Viertelmonsun,
ohne Schlafstatt,
ein Prasselgebet
vor den entbrannten
Lidlosigkeiten.

– *bíborszó* összetételhez. Megítélésem szerint itt valami hasonlóról van szó.

A szó lángol, tehát a szavakból álló, látszólag halott nyelv élővé válik. Az ember és az Isten szava a lángoló nyelvben talán össze is keveredik, hiszen a költő, mint alkotó, teremtő ember, valamilyen módon hasonlatos Istenhez, hiszen a maga valóságait teremti meg, melyek valamilyen módon függetlenek a mindennapok emberi valóságától. A költői nyelv Isten nyelvéhez hasonlatos kifejezési rendszer, Isten nyelve pedig talán tulajdonképpen maga a létezés, hiszen amennyiben Isten a zsidó-keresztény hagyomány elképzelései alapján pusztán a szavak kimondásával, a teremtendő dolog megnevezésével létre is hozza a dolgot, úgy a nyelv – adott esetben az isteni nyelv – maga szükségképpen konstituálja a létezést.

25. *Stirnsplitter* – *homlokcsontszilánk, homlokrepesz*

A *Stirnsplitter* – *homlokcsontszilánk, homlokrepesz* Celan *Vorflut* – *Dagály* kezdetű versében fordul elő, ahol is *átkel a határon* a vers meghatározatlan megszólítottjának kedvéért.⁴³ A *Stirn* – *homlok* egyértelműen metonimikus kapcsolatba hozható az emberrel, melynek testéhez tartozik, ily módon antropológiai szimbólum is, hiszen a homlok mögött az agy, a gondolatok világa helyezkedik el. A homlok a koponyacsont része, a koponya pedig egyfelől a gondolkodásnak, az emberi elmének,

⁴³ VORFLUT

kämmt deine Algen zusammen,
legt sie
um dich.
Eingedämmt wuchert,
was du noch hast.

Ein weißer **Stirnsplitter** geht
für dich über die Grenze.

tudásnak és találékonyságnak, másrészt lemeztelenített, pusztá csont állapotában a halálnak, az oszlásnak a szimbóluma.

A homlokknak azonban csupán egy szilánkjá létezik – a *Splitter* a németben jelenthet *szálkát, szilánkot, forgácsot*, de akár *(gránát)repeszt* is, mindenestre mindenképpen valaminek csupán egy darabjára utal. Amennyiben pedig egy homlok(cson)nak pusztán már a *szilánkjáról* esik szó, joggal feltételezhetjük, hogy a vele metonimikus kapcsolatban álló ember már nem él, hiszen homlokát, koponyáját betörték, összetörték. Celan versében azonban bizarr módon a neologizmus, *Stirnsplitter*, mely *Splitter* mivoltából kifolyólag szükségszerűen halott, mégis életre kel, antropomorf módon cselekvést végez – átkel a határon, valaki kedvéért. A *valaki* persze itt is homályba burkolózik., éppen úgy jelentheti magát a költői beszélőt, mint a feltételezett általános olvasót, akár az egész emberiséget.

Amennyiben a *Splittert repesznek* fordítjuk, eszünkbe juthatnak a gránátok repeszai, tehát a háború és a háborúban való tömeges halál élménye, melyről tudjuk, hogy a celani költészet egyik, habár nem kizárólagos alapélményének tekinthető. E *Stirnsplitter* lehet egy a háborúban, robbanásban meghalt ember földi maradványa. A halott ember koponyájának, metaforikus értelemben tehát elméjének, tudásának maradványa a költői névadás, megnevezés folytán mégiscsak életre kel, mégpedig nem is akármilyen cselekvést hajt végre – határátlépést, mégpedig valaki másért. Elképzelhetetlennek tűnhet-e, hogy a versben vizionált halott tulajdonképpen költő, illetve a vele szinte egylényegű (költői) nyelv, mely az emberiség szolgálatáért, a tanúsítás kedvéért még feltámadni is képes? A *homlokcsontszilánk* kiszakad az *őt* eredetileg tartalmazó testből, s mint költői megnevezéssel bíró entitás, már nem kötik az emberi világ és a mindennapi nyelv korlátai. Képesse válik átlépni a *határokat*, talán azokat a határokat, melyek az emberi nyelv és az ember által észlelhető világ korlátait jelentik. E határátlépés révén a költői szó is több lesz önmagánál, olyan magasságokba és mélységekbe jutva el, ahová korábban nem vagy ritkán volt képes eljutni.

26. *Schneepart* – *hószólam, hóhang*

A *Schneepart* – *hószólam, hóhang* összetétel, mely egyben egy viszonylag ismert Celan-vers⁴⁴ kezdőszava, illetve a verset magában foglaló kötet⁴⁵ címe is, több más celani szóalkotáshoz hasonlóan egy élettelen dologhoz rendel emberi megnyilvánulást, nevezetesen beszédet, megszólalást. A hó tradicionálisan a tisztaság, az ártatlanság, az új kezdet, a tiszta lappal való indulás toposza – hidegsége révén persze jelentheti a telet, az elmúlást is. *Hószólam* esetében azonban megítélésem szerint a tiszta nyelvi megnyilvánulás kerül költői megnevezésre, egyfajta hószérű, fehér költői nyelv, mely mentes minden korábbi, rommá lett jelentés-elemtől. A költői nyelv radikális megtisztításra kerül. Amennyiben a költő *hószólam*ban / *hóhang*on szólal meg, talán gondolhatunk a metaforák kiiktatására – a költői nyelv a természetes nyelvvel ellentétben nem lesz többé *metaforák fergetege*. E tiszta szólam önreflexív, nem a tapasztalható valóságra, hanem a rajta túli metafizikai létre utal, s ha nem is tárja fel azt teljes egészében, de mindenképpen sejteti azt. A *hó* egyúttal talán a költő megtisztult testét is jelképezi, hiszen maga metonimikus kapcsolatban áll saját nyelvi megnyilvánulásaival.

⁴⁴ SCHNEEPART, gebäumt, bis zulezt,
im Aufwind, vor
den für immer entfensterten
Hütten:

Flachträume schirken
übers
geriffelte Eis;

die Wortschatten
heraushaun, sie klawern
rings um den Krampen
im Kolk.

⁴⁵ Paul CELAN, *Schneepart*.

27. *Schreibzähnen* – *írásfogak, írófogak*

A *Schreibzähnen* – *írófogak, írásfogak* a *Mit den Sackgassen sprechen – Zsákutcákkal beszélni* kezdetű kései versben⁴⁶ fordul elő, a költemény utolsó szavaként.⁴⁷ A *Schreib* főnévi tő a *schreiben* – *írni* ige főnevesült alakja, emberi cselekvésre, nyelvi megnyilvánulásra utal, ráadásul olyan nyelvi megnyilvánulásra, mely a kimondott szóval ellentétben rögzíteni is képes. Az írás tevékenység, elvont fogalom, a *Zahn* – *fog* ellenben konkrét, fizikálisan tapintható létező, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban áll. Az összetétel által ismételt csak egy elvont és egy konkrét fogalmat egyesít egyetlen költői szóban. A fog az emberi fej, pontosabban a koponya része, ily módon lehet egyszerre élő és halott, azaz élettelen. A fogak által *rágás* megy végbe, mégpedig a vers világában egy bizonyos kenyér rágása. Az *írásfogak* lehetnek a költő metaforikus fogai, melyekkel mintegy *megrágja* a nyelv keserű kenyerét – azonban amennyiben sikerrel jár és átrágja magát a nyelv rácsain, új, transzcendens jelentéstartamok szavakba öntésére válhat képessé.

28. *Posauenestelle* – *harsonaszótér*

⁴⁶ Paul CELAN, *Schneepart*.

⁴⁷ MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN
vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

A *Posaunenstelle* – *harsona(szó)tér*, *harsonák helye* összetétel az azonos kezdetű⁴⁸, kései Celan-versben⁴⁹ fordul elő. A *Posaune* – *harsona* nyilvánvalóan bibliai referenciát hordoz, egyrészt utalhat a Jerikó falait ledöntő harsonákra, másrészt akár a végítélet harsonáira. A harsonák zenéje már a Biblia szerint is képes ledönteni a falakat – e falak szimbolizálhatják az emberi nyelv kifejezőképességnek korlátait, amelyeket a költői szó zenéje képes túlhaladni. A *Stelle* az összetételben talán az a *tér*, *hely*, ahol a harsonaszó elfér, ahol lennie kellene, ráadásul *izzó üresszöveg mélyén*. E térben tehát a vers sugalmazása szerint még nem hangoztak fel a harsonák, csupán itt az ideje, hogy megszólaljanak – itt az ideje, hogy ledőljenek az emberi nyelvet maguk között tartó korlátok, s rajtuk túl kialakuljon egy olyan költői nyelv, mely a természetes nyelvnél szükségszerűen többre képes. A harsonáknak térül szolgáló hely nyilvánvalóan csak a versek világában lehetséges – olyan világban, ahol a materiális világ törvényei nem érvényesek, és ahol a felhangzó zeneszó / költői szó valóban falakat bont, ítéletet hirdet.

29. *Leertext* – *üresszöveg*

A *Leertext* – *üresszöveg*, *ürességszöveg* összetétel ugyancsak a *Posaunenstelle* kezdetű rövid versben fordul elő, mégpedig *izzó üresszövegként*, melynek mélyén ott van az a bizonyos *harsonaszótér*. Egy üres szöveg / olyan szöveg létezése, mely maga az üresség, első

⁴⁸ Paul CELAN: *Zeitgehöft*.

⁴⁹ DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden

Leertext,

in Fackelhöhe,

im Zeitloch:

hör dich ein

mit dem Mund.

olvasásra magában is paradoxon, hiszen a tradicionális elgondolás szerint a *szöveg* olyan nyelvi egység, mely rendelkezik valamiféle tartalommal, jelentéssel. Ezen *glühende Leertext* – *izzó üresszöveg* azonban olybá tűnik, nem csupán üres, azaz nem rendelkezik tartalommal, de égést, fényjelenséget is produkál. A költői kép alapján talán feltételezhetjük, hogy egy izzó szöveg mintegy önmagából égeti ki a korábbi, elavult, kikopott jelentéseket, ezáltal *leerré*, *üressé* válik, üres teret képez a versben ugyancsak megjelenő költői harsonáknak. A harsonák, mint az a fentebbi összetétel vizsgálatánál említésre került, talán képesek ledönteni az ember és a nyelv korlátait, hasonlóan Jerikó vagy az utolsó ítélet harsonáihoz. A költészet visszaadja a szövegnek azt a lehetőséget, hogy a régi helyett mintegy önmagát üresre égetve új, transzcendens tartalmak kifejezőjévé, adott esetben magává a transzcendenssé váljon.

A *Leertext* összetétel utalhat akár azon posztmodern szövegfelfogásra is, mely szerint a szövegben a jelentések nem eleve adóttak, ily módon a szöveg kiinduló állapotában voltaképpen *üres*, jelentéstartamokkal pedig a befogadó tölti meg az értelmezési folyamat során. Amennyiben semmit sem tekintünk eleve adottnak, úgy a költészet, a vers önmagában *Leertext* – a költő csupán irányt mutat, sejtet valamit, a jelentéstartamok megtalálása, helyükre illesztése, a szétszórt elemek mozaikszerű helyükre – ráadásul minden olvasatban megváltozó helyükre – illesztése ránk, olvasókra vár.

30. *entimmernd* – *örökkévalóságát elveszítő*

E bizarr beálló melléknévi igenevet Celan egyik kései versében, a *Wie ich – Ahogyán én*⁵⁰ kezdetű versben találjuk, ahol a zárósorokban *undendlich entimmernde Du*-ról esik szó, azaz kb. *te, ki végtelenül vesztet el örökkévalóságodat*.⁵¹ Az *entimmern* ige neologizmus, mely az *ent-*

⁵⁰ Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

⁵¹ WIE ICH den Ringenschatten trage,
trägst du den Ring,

negatív tartalmú előképzőből, illetve az *immer – örökké, mindig* határozóból kerül előállításra, habár az *immer* szó *was immer* jellegű összetételekben *bármí, bárki* általános jelentéssel is bírhat. Környezete alapján a szó paradox jelentéssel bír, hiszen ha valami *unendlich entimmernd*, azaz kb. *örökkévalóságát végtelenül elveszítő*, ezáltal maga az örökkévalóság elvesztésének folyamata is végtelenné, időtlenné, tehát tulajdonképpen *örökkévalóvá* válik. A megszólított *du unendlich entimmernd*, tehát mindig elveszíti örökkévalóságát, s tulajdonképpen *e mindigen* keresztül soha nem veszíti el. De el lehet-e veszíteni az örökkévalóságot, ha valami / valaki egyszer már örökkévalóvá vált? Nem zárja-e ki az örökkévalóság ténye azt, hogy ezen állapot megszűnjön létezni, mikor eleve magában foglalja a szüntelenséget, az idő dimenziójának elvesztését? A kérdés nyilvánvalóan filozófiai mélységű, melyre aligha van egyértelmű válasz – a celani költeményben előforduló szokatlan szóalkotás úgy gondolom, lényegében egy saját farkába harapó kígyó, mely talán a költészet lényegét fogalmazza meg – a költészetet keresztül elérhető az örökkévalóság, ám mivel egy versszöveg véges létező, így ezen örökkévalóság is megszűnik. A vers újraolvasása során azonban a befogadó újra képes belépni a transzcendensbe, majd onnét újra kilépni. A folyamat ily módon vég nélküli – a költészet *vég nélküli veszíti el örökkévalóságát*, ám e vég nélküliségen keresztül egyben örökkévalóvá is válik. A transzcendens kifejezése és a transzcendenssé válás lényegében egy és ugyanaz – a transzcendensben pedig már nem létezik az idő emberi fogalma, a költészet világában felfüggesztődnek az emberi nyelv és az emberi világ számunkra ismert szabályai. Az örökkévaló, kontextustól függetlenné váló szöveg olvasása által talán egy időre

etwas, das Schweres gewohnt ist,
verhebt sich
an uns,
unendlich
Entimmernde du.

mi is részeivé válunk ezen nyelvi örökkévalóságnak, azonban mivel az ember halandó, ezt az újra- és újraértelmezések, olvasások során folyamatosan, vég nélkül el is veszítjük, mivel maga az emberi lét véges – a művészet, a művészi alkotás azonban, amennyiben későbbi korokban is képes fennmaradni, s ez fokozottan igaz lehet az anyaghoz kevésbé kötött, korlátlanul reprodukálható irodalmi szövegekre, végtelen, ily módon örökkévaló. E végtelenség és végesség aporisztikus ellentéte látszik megnyilvánulni az *unendlich entimmernde du* szókapcsolatban, ám amennyiben a művészet esetleges örökkévalóságára és transzcendens voltára gondolunk, nem feltétlenül kell e feloldhatatlan ellentétet egyúttal tragédiaként kezelnünk.

Összegzés

Paul Celan költői szóösszetételei kapcsán láthatóvá válik, hogy a vizsgált néhány összetétel jórészt egymástól távol álló asszociációkat sejtető szavakat, némely esetben elvont fogalmakat és konkrét főneveket rendel egymás mellé egy-egy újonnan megteremtett összetétel keretében. Sok esetben előfordul egymással ellenpontoszó viszonyban álló szavak, például élő vagy életjelenséget sejtető és élettelen entitások, mint a *Rauchmund – füstszej, Schneepart – hószólam, Schreibzähne – írásfog*, stb. új szó keretében való szokatlan, meghökkentő összerántása, mely által úgy gondolom, ezen szavak új, addig nem létező költői fogalmakat képesek megnevezni, illetve költői erejük az összetétel ténye által is nagy mértékben megnövekszik.

Habár a szóösszetételek elemzésekor és jelentésük megfejtésének kísérleteikor nem támaszkodtam bővebb szakirodalomra, így az értelmezések elsősorban egy olvasó értelmezései, mégis érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a magyar Celan-szakirodalomban többek

között már Danyi Madolna⁵² foglalkozott korábban Celan szóösszetételeivel, habár megközelítése elsősorban funkcionális nyelvészeti, s csupán másodsorban irodalmi, a szavak költői jelentéseit taglaló. Danyi véleménye szerint Celannak elsősorban nominális, N + N típusú főnévi összetételei az érdekesek, mely állításával egyet tudok érteni, hiszen jelen tanulmány keretében is, habár erősen szubjektív válogatás alapján, de főleg nominális szóösszetételek kerültek elemzésre.

Ugyancsak Danyi Magdolna szerint továbbá Celan nominális szóösszetételei metaforák. A metaforát a legtágabb értelemben használja⁵³, tanulmányában elkülöníti az ad hoc és metaforikus szóösszetételeket – megítélésem szerint ezen erősen kategorizáló és nyelvészeti megközelítésnél talán érdekesebb lehet, milyen asszociációk társíthatóak a vizsgált összetételekhez, illetve tulajdonképp mi is az, ami költőiségüket kölcsönzi. Habár Danyi Magdolna és jelen tanulmány is több helyen használja a *neologizmus* szót Celan összetett szavaira, annyiban talán

⁵² DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988.

⁵³ Danyi Magdolna tanulmánya szerint Celan szövegeiben a szóösszetételek elsősorban metaforák, nem pedig szimbólumok. A szimbólumhoz a szövegen kívül is létező relátumok rendelhetők, míg a metaforikus szövegrészeknek nem kell, hogy a szövegen kívüli világban s létező relátumokkal rendelkezzenek. Celan költői nyelvében még a kulcsszavak sem tekinthetők szimbólumnak, a költő nem teremt új szimbólumokat, csak emblematisz nyelv elemeket használ fel. Talán érdekes lehet, hogy a Danyi Magdolna által is idézett Beda Alleman érdekes meglátása szerint Celan az utolsó szimbolista költő, akinek azonban paradox módon már nincs lehetősége arra, hogy szimbólumokban fogalmazhasson. Az állítás természetesen vitatható, hiszen ha feltételezzük, hogy a szimbólum valamiféle örök, transzcendens létező, amely önmagán túlmutat – szimbólum és allegória klasszikus ellentétét figyelembe véve –, akkor nyilvánvalóan a celani költői nyelv egyes elemei is tekinthetők szimbólumnak. Bővebben lásd: Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, Études Germaniques, 1970. június-szeptember, 266-274.

mégis egyetérthetünk Peter H. Neumann⁵⁴ véleményével, hogy szigorúan költői szóképzések esetén nem feltétlenül van értelme *neologizmusokról* beszélni, hiszen a költői nyelv a természetes nyelvtől lényegileg eltér, az új szavak pedig pusztán ezen költői nyelvben funkcionálnak, de az esetek többségében nem kerülnek be neologizmusként a mindennapok nyelvébe. Neumann állításából kiindulva a szóösszetételek jelentése nem vonatkoztatható el a szöveggörnyezettől, a szavak pedig pusztán a költői nyelvhasználatban jutnak jelentéshez, egyfajta redukció, sűrítés részeként.⁵⁵

Ezen megközelítéssel mindazonáltal nem tudok teljes mértékben egyetérteni, mivel ugyan a szóösszetételek talán valóban közelebb juttatják az olvasót magának a kontextusukul szolgáló költői nyelv sajátosságaihoz, azonban véleményem szerint az új, költői nyelvhasználat eredményeként létrejövő szavak a celani szövegek és versnyelv egyfajta mikrostruktúráját is képezik, azaz a kontextustól részben leválasztva mintegy önálló költői entitásokként is vizsgálhatóak, hasonlóan példának okáért Weöres Sándor egysoros, némely esetben pedig pusztán egy-egy szavas verseihez. Az esetek jelentős részében e szavak talán már önmagukban is hordoznak valamiféle költőiséget, költőiség alatt értve persze azt, hogy a szenzitív olvasóban magukban leírva is képesek asszociációkat kelteni, nem csupán az őket magukban foglaló szövegek részeként.

Az összetett szavak a versek makrostruktúráján belüli mikrostruktúrák, hiszen a szó amúgy is Celan költői nyelvének alapegységének tekinthető.⁵⁶ Ily módon az erős költői szóösszetételek, a hermetikus költemények szövegét tovább bontva maguk is olyasféle jelentés hordozóivá válnak, amelynek kifejezésére a természetes nyelv semmiképpen nem lehet alkalmas. A szó a költészet által áhított transzcendens felé tart, megragadni kívánja azt, sőt, adott esetben maga válik a transzcendenssé,

⁵⁴ Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1968.

⁵⁵ DANYI Magdolna, i. m. 35.

⁵⁶ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, 1996, 33-48.

hiszen a költői szó kimondása által teremtő erőt hordoz, természetéből kifolyólag több mint pusztán nyelvi elem.

Ezzel az elképzeléssel párhuzamba állítható ugyancsak Danyi Magdolna elképzelése a metaforikus nyelvhasználatról, mely szerint a metaforikusság olyan nyelvi beszédmód, melyben a természetes nyelv kifejezéseihez nem a természetes nyelvhasználatban megszokott, konvencionizálódott jelentésük rendelődik hozzá. A celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, egyes elemzői megközelítések szerint katasztrófa-ként fogja fel⁵⁷ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meglepő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátá téve a művészetet.

Létezik a celani költészetéről olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint magának a nyelvnek a felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik.⁵⁸ Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelemtől való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz *kimondatik*, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a hölderlini cezúra, „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.

Philippe Lacoue-Labarthe megközelítése szerint a költészet a szó és a szótól elválaszthatatlan emberi fogalmak elsajátításának képes-

ségét is jelentheti. A költészet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című színdarabja kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti eme tragédiáját.⁵⁹

Lacoue-Labarthe álláspontjával valamennyire szembehelyezkedve, megítélésem szerint a költői szó Celannál azonban inkább mégis mindenképpen szemben áll a természetes nyelvvel, hiszen éppen a természetes nyelv korlátait feszegeti, a tradicionális jelentéseken és nyelvhasználaton kíván túllépni, de semmiképpen sem öncélú, önmagáért álló létezőként. A vers talán tényleg szemantikailag és szintaktikailag lebontja a nyelvet, hogy afféle néma ellenállássá préselje össze, hogy ezen formájában a köznyelvtől és a természetes nyelvtől leválasztott egyediség váljon általa felismerhetővé⁶⁰ – azonban ez a redukált rendszer is tekinthető egyfajta *nyelvnek*, a nyelvet ezért, mint fogalmat nyilvánvalóan nem szünteti meg. Amennyiben pedig a cél a köznapival és a természetessel szembenálló egyedi költői megszólalás, úgy az egyedi költői szóösszetételek nyilvánvalóan hozzájárulnak a sajátos, csupán a celani költészetre jellemző költői beszédmódhoz, a költői megszólalás egyfajta védjegyévé válva.

Amennyiben a természetes nyelv normál esetben egymástól távoli asszociációs rendszereket, szemantikai mezőket hordozó szavai, melyek adott esetben egymással ellentétes értelmet is hordozhatnak, teremtő erővel és eredetiséggel bíró költői szóösszetételek keretében

⁵⁷ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford.: RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 193-213.

⁵⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 199-200.

⁵⁹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. uo.

⁶⁰ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 203.

összeolvadnak, egymás mellé rendelődnek, úgy egyértelműen többé válnak korábbi önmaguknál, többet hordoznak magukban, mint az összetétel természetes nyelvből vett tagjainak pusztá összege. Ily módon talán nem feltétlenül érdemes a celani szóösszetételeket pusztán funkcionális nyelvészeti, szemantikai kategóriák szerint vizsgálni, hiszen jelentésük nem pusztán kompozicionális, hiszen ha feltételezzük, hogy mintegy önmagukban is költői egységként, egyszavas versekként is képesek viselkedni, akár olyan kimerítő elemzést is igényelhetnek, mint egy-egy teljes (vers)szöveg, mely tartalmazza őket. Nem feltétlenül érdemes őket *neologizmus*nak sem tekinteni abban az értelemben, hogy a természetes nyelv újításai lennének. Habár kimondásuk, leírásuk által nyilvánvalóan belépnek az emberi nyelvbe, melynek definíció szerint a köznapis és a költői beszédmód megnyilvánulásai is részét képezik, e két beszédmód sok esetben nem keveredik egymással, ebből kifolyólag Paul Celan összetett szavai is csak *vendégként*, átmeneti, talán egyszeri és megismételhetetlen entitásokként lépnek be a nyelvbe, de nem konvencionalizálódnak, mint az neologizmusok esetében egy idő után szokás. A költői szóösszetételek maguk is alapját képezik egy nyelvnek, mely talán a természetes nyelvvel szemben *ellennyelv*ként viselkedve képes addig érthetlenségként viselkedő dolgokat érthetővé tenni, közelebb lépni a transzcendenshez, mintegy szent szavakkal akár Istennel párbeszédet folytatni⁶¹. Amennyiben a költői szó az isteni szóhoz hasonlóan teremtő erővel bír, úgy talán feltehetjük azt is, hogy az Istennel / a transzcendenssel folytatott párbeszéd keretében a tisztán költői módon létező összetett, önmaguk pusztá alakjánál és az összetétel tagjaiként szolgáló elemeknél szükségszerűen többet hordozó szavak immár részei e párbeszédnek – a transzcendens és a költő közös szavai, amelyek az őket olvasó és befogadó szubjektumhoz mindenképpen közelebb hozzák a transzcendenst magát.

⁶¹ Ugyancsak Ph. L-Labarthe írja le azt az elképzelést, hogy Celan talán Istennel / „az egészen másik”-kal, azaz a transzcendenssel folytatott párbeszédként gondolta el a költészetet. Lásd: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, i. m. 212.

Amennyiben pedig materializálódó világunkból már annyira eltűnt a transzcendensben, a tapasztalható világon túli metafizikai világ létezésébe vetett hit, hogy már szinte maga a transzcendens fogalma is megszűnni látszik, úgy a költői szó a transzcendens helyébe lépve maga válik a szenzibilis ember számára transzcendenssé, mely addig ismeretlen, sőt, korábban talán nem is létező tartalmakat megteremteni és hordozni képes, tanúsítva az emberi létezését – mindenén túl, csupasz önmagában állva a pusztá emberi létezésért és annak egyik magasabb szintű megnyilvánulási formájáért, a művészetért és a költészetért.