

A TENEBRAE MERIDIÁNJA PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN

KOVÁCS KRISZTINA

A II. világháború történései alapjaiban megkérdőjelezik az irodalmat, így a háború utáni költészetnek is újra kell gondolnia magát: objektivitás, önreflexivitás jelzi ezt az új, megváltozott viszonyt. Meginog az ember és Isten közötti bizalmas kapcsolat, ami mind az irodalmi művekben, mind az irodalomról szóló elmélkedésben kifejeződik.

Yves Bonnefoy, nemzetközi hírű francia költő, műfordító és irodalomtudós, a *jelenlét* francia költészetének jeles alakja *A valószínűtlen (L'Improbable)* című kötetében a háború utáni költő nemzedék képviselőjeként kijelenti, hogy „Mi többiek az Istenek után jövünk”.² A költészet helyét a *hic et nunc*-ban határozza meg egy valóságos jelenlét megteremtésével, amely egyedül a végességben gyökerezik és így a vallásos gondolat hiányában jön létre. Mindazonáltal nem tagadja meg az európai keresztény hagyományt, hanem annak mentén kelti életre az új költészetet: az emberi lét véges mivoltja épp az isteni teremtésből fakad és csupán akkor nyer értelmet, ha a földi életben képes felfedezni a végtelennek legalább egy szikráját.

A bukovinai születésű, „német nyelven verselő, zsidó költő”,³ Paul Antschel (1920-1970), írói álnevéen Paul Celan lírájáról szintén elmondható, hogy csak akkor térhet vissza az irodalmi hagyományhoz, ha szembenéz mindazzal, ami megtörtént. Személyes sorsa csak tovább fokozza ennek szükségességét. A *Der Meridian* című beszédben deklarálja, hogy napjaink művészetében a továbblépés csupán egy radikális „Megkérdő-jelezés”⁴ (*radikale In-Frage-Stellung*)⁵ válhat lehetővé.

¹ *A jelenlét* francia költészete olyan költők művészetét foglalja magába, akik a XX. század 20-as éveiben születtek, köztük Yves Bonnefoy, André du Bouchet és Jacques Dupin. E költők egy új irodalmi irányzatot hoztak létre az 50-es évektől kezdve a szürrealizmus és a *poésie engagée* kimerülése után. Jean-Michel Maulpoix méltán nevezi ezt az időszakot a kortárs francia költészet kezdetének, az új korszak első költőgenerációjának tevékenységét pedig az *habiter* (lakni) ige infinitívuszával illeti.

² SEPSI (szerk.): i. m. 6.

³ Celan így nevezte magát Marthe Robert-nek és Jean-Paul Sartres-nak írt leveleiben. BONNEFOY: i. m. 17.

⁴ CELAN (1993): 30.

⁵ CELAN (2002): 68.

A jelen írás arra vállalkozik, hogy Celan egyik ismert verse, a *Tenebrae* példáján keresztül világítsa meg azt az embert próbáló helyzetet, amelyben az egyén úgy dönt, hogy a biblikus Isten törődését nélkülözve küzd meg a történetek terhével, miközben Istent egy különös párbeszédre hívja.

A *Tenebrae* egy sokak által értelmezett és fordított vers, melyet magyar nyelven elsősorban Lator László, Schein Gábor és Marno János fordításában ismeri az olvasóközönség, ám az utóbbi évtizedben további fordítások születtek s akad köztük olyan is, melyet a fordító saját értelmező tanulmánya fog közre.⁶ Celan-nak nemcsak verseiről, de az életművét tárgyaló kritikai munkákról is elmondható, hogy egyre könnyebben érhető el magyar nyelven.

A jelen írásmű nem azt a célt tűzte ki, hogy az eddigi, szép számban fellelhető *Tenebrae*-értelmezésekhez képest valami meglepőt, áttörő jelentőségűt próbáljon felmutatni, miközben a már létező kritikai szövegeken fogást keres. Sokkal inkább arra vállalkozik, hogy a versből kirajzolódó szövegszerű nyomvonalakat bejárja, miközben vallás- és irodalomtörténeti kapcsolódásokat térképez fel, valamint Celan saját költészetelméleti megnyilvánulásaival fűzi össze a vers egyes mozzanatait a pontosság és a hitelesség szándékával.

A vers szövegszerű vizsgálatának lezárásaként Celan költészetének tágabb horizontjára térünk és egy igaz költőbarát, Yves Bonnefoy gondolataival próbáljuk tovább közelíteni a celani lírát az olvasóhoz.⁷ 2007-ben jelentek meg a *Kép és jelenlét*, majd 2014-ben *Másik otthon. Yves Bonnefoy az ezredfordulón* című kötetekben válogatott írásai magyar nyelven. Mindkét fordításkötetben szerepel egy-egy olyan esszé, amelyet Bonnefoy Celan sorsvállalásának és költészetének szentelt. E szövegek személyes hangvételűek, mindamelllett filológiai igényességgel születtek, intenzív figyelemről tesznek tanúbizonyságot. Mindezek alapján méltán remélhetjük, hogy hozzájárulnak Celan hermetikus költészetének értőbb olvasásához.

A vers latin nyelvű címe, *Tenebrae* utal a nagyheti hajnali zsolozsmára, az *officium tenebrarum*-ra, amely a *triduum sacrum*-hoz kapcsolódik, Jézus Krisztus kínszenvedésének, kereszthalálának és föltámadásának három szent napjához. Ez valójában a *paschale mysterium*, azaz a húsvéti titok teljességének az ünneplése. A három szent nap során nem csak az adott nap eseményének titkában részesülünk, hanem a teljes húsvéti liturgiát éljük át. Nagycsütörtökön Jézus áldozatvállalása értünk a bűneink bocsánatára implikálja az áldozat tényleges beteljesülését, ami nagypénteken következik be.⁸ Ily módon a *Tenebrae* szemantikai horizontja is kiterjeszthető

⁶ VAJDA: i. m. 78-95.

⁷ Yves Bonnefoy költő, műfordító és irodalomtudós 2014. szeptemberben vette át Pécsen a Janus Pannonius Költészeti Nagydíjat. Az elmúlt években Sepsi Enikő szerkesztésében megjelent fordításkötetek révén egyre ismertebb hazánkban.

⁸ BARS: i. m. 20.

mindhárom szent nap teljes liturgiájára. A vershez kapcsolódó kommentárjában Barbara Wiedemann is bővíti a cím holdudvarát azzal, hogy a *Tenebrae* nemcsak a virrasztó zsolozsmákra, matutinumokra emlékezteti az olvasót, hanem arra a sötétségre is vonatkozik, mely Jézus keresztre feszítésekor keletkezett: „*Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei.*”⁹

Ugyanezt a címet viseli egy rézkarc is, amelyet Celan képzőművész felesége, Gisèle Celan-Lestrange készített 1957-ben, a vers keletkezésének évében: *Ténèbres-Tenebrae*.¹⁰ Állítólag maga Celan javasolta ezt a címet a műalkotás elnevezésére.

Gisèle Lestrange-nak több szerepe van a *Tenebrae* című vers megszületéséhez, mint amire gondolnánk. Az ő személyén keresztül érintkezhetett a bukovinai zsidó kulturális és vallási hagyományok közt nevelkedett Paul Celan a katolikus liturgiával. Gisèle ugyanis egy francia katolikus arisztokrata család sarja volt, gyermekként szigorú vallásos neveletésben részesült. Otto Pöggeler Celan-ról szóló személyes visszaemlékezéseiből kiderül, hogy a költőnek ténylegesen része volt felesége révén az *officium tenebrarum* átélésében. Más versekkel ellentétben azonban a házastársak közötti *Correspondance*¹¹ nem tesz említést a *Tenebrae* című versről.

Az első sor fordított szórendű szerkesztése felhívja a figyelmet a *nah* (közel) dominanciájára mind a verssor, mind a teljes szöveg tekintetében. Az első verssor (*Nah sind wir, Herr*) inverzív módon ismétlődik meg a vers végén (*Wir sind nah*): így kezdődik és végződik a vers. A közel a kezdet és a vég, egy önmagába visszatérő kört alkot a vers peremén, mintegy körbe zárja, körül keríti a verssorokat, illetve folytonosságot, vég nélküliséget fejez ki.

A következő sorban a *greifbar* (megfogható) a *nah* szemantikai megismétlődésének, egyúttal logikai következményének feleltethető meg: az fogható meg, ami már eléggé közel került. Mindazonáltal, ami megfogható, az a véletlen számára kiszolgáltatott, sebezhető: az Úr kezében vagyunk. A következő sor újabb lépés a közelítési folyamatban: *gegriffen schon*, azaz bekövetkezett egy közvetlen közelség, amiről kiderül, hogy összeegyeztethetetlen az étellel és az emberi mivolttal, egy görcsös egymásba karmolás: az Úr érintése tette ezt.

A *greifbar* és a *gegriffen* egy morfológiai variáción alapuló ismétlés, paronomázia, vagy *figura etymologica*, amelynek tagjai eredendően összetartoznak, ám szétválasztja őket Celan a vers tagolásával és a központoszással. A közelítés folyamatának két eltérő minőségű állapotát fejezik ki, ugyanakkor létezésük kölcsönösen függ egymástól. Mind morfológiai, mind jelentéstani szempontból elmondható, hogy a második és harmadik sor tényleges cezuráján kívül e két versem egyszerre kapcsolódik össze és különül el egymástól, egyszerre folytatólagos és lezárt.

⁹ WIEDEMANN: i. m. 649.

¹⁰ Uo.

¹¹ CELAN – LESTRANGE: i. m. 2001.

De ki érint meg kit? A vers kontextusa e kérdésre adott válasz kettős értelmét veti fel: az Úr érinthet és érintett meg minket, de mi is érintkezhetünk és érintkeztünk egymással. Az *ineinander verkrallt* kifejezés túllép a *gegriffen* határán: egymásba marva, az érintés határhelyzetén is túljutottunk. A kettős értelmezés lehetősége fennmarad a következő verssorok ismeretében, de a feltételes mód használata (*als wär*) árnyaltabbá teszi az emberi test identifikációját Isten testével. Mindezek alapján a mi testünk, mint egyének teste külön-külön és az Úr teste egy pillanatnyi konjunktívuszban egy testté lesz: Isten kizárólag abban az esetben értené meg az emberi lét vonzatait, ha ő maga is megtapasztalná. E gondolatot a vers megformálása is érzékelteti: a *der Leib* (a test) és a *dein Leib* (a te tested) egy újabb ismétlésen alapuló költői alakzat, amelyben a két nyelvi elem két hang híján szinte azonos.

A vers első két szakasza felveti egy intertextuális, azaz szövegek közötti öszszefonódás lehetőségét Friedrich Hölderlin *Patmos* című költeményével, amely a következőképpen kezdődik:

„Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott / Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch. / Im Finstern wohnen / Die Adler, und furchtlos gehn / Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg / Auf leichtgebauten Brücken.”¹² [Közeli s megfoghatatlan az Isten. / De ahol veszély fenyeget, / fölmagaslik a menedék is. / Sötétségben fészkelnek a sasok, / s félelmet nem ismerve járnak / a szakadék fölött az Alpok fiai / az ingatag fahídon.¹³]

A *Finstern a Tenebrae* német nyelvű megfelelője, míg a *fassen a greifbar*-hoz kapcsolódik szemantikai szempontból: jelentése megragad, felfog valamit. A *Rettende* (megmentő) azonosítható a mindenható Úrral, aki képes veszély esetén megszabadítani a gonosztól. Hölderlin ellentétpárokra építi himnusza kezdetét: Isten közel van, de mégis távolinak érezzük, hiszen nehéz megérintenünk. A veszély fenyeget, de az ellentéte megmenthet. Celan versében a közel és távol ellentéte egészen más módon jut kifejezésre. A mi és az Úr dialógusa egy olyan közelséget mutat be, ami egyre közvetlenebb s végül húsba vág. Ezzel párhuzamosan az olvasó viszont egyre távolabb kerül a verstől, egyre inkább elveszíti az orientációs, s így az értelmezési képességét is. Celan maga is érzékelteti az olvasóval, hogy versei célzottan válnak megközelíthetlenné:

„Ich stehe auf einer anderen Raum-und Zeitebene, als mein Leser; er kann mich nur «entfernt» verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift

¹² HÖLDERLIN: i. m. 149.

¹³ Fordította Kálnoky László.

RÓNAY (szerk.): i. m. 122.

er nur die Gitterstäbe zwischen uns.¹⁴ [Egy egészen más tér- és idősíkon vagyok, mint az olvasóm. Csak «távolról» érthet meg engem, nem tud elérni, mindig csak a köztünk levő rácsokat fogja.]

Ez egy tudatosan a távolban tartott, *Fremde Nähe* (idegen közelség), amely költészete princípiumaként is működik. Tanja Sternbergnek írt levelében 1962. január elsején a következő említést teszi: „Je suis loin, bien sûr, je suis toujours près... de mon méridien.”¹⁵ (Távol vagyok, s nyilván mindig közel... a meridiánomhoz.) E sorok rámutatnak arra, hogy Celan saját maga is a távolság és a közelség ellentmondásos kettősségével jellemzi saját költészetét és poétikáját. A *Fremde Nähe* címet szánta annak az antológiának, amelyet versfordításaiból állított volna össze, de ez a terv végül nem valósult meg. Mivel versfordításait épp úgy költői életműve részének tekintette, mint saját verseit, így a *Fremde Nähe* egész költészetét fémjelzi, amelynek egy költői bizonyítéka a *Tenebrae* című vers.

A *Tenebrae* kulcsfontosságú szerepet tölt be a versben mind verscímként, mind visszatérő intertextuális elemként. A vers belső egységét hozza létre azáltal, hogy egyes motívumokat szemantikailag összeköt egymással. Pedig a közelség és az érintés a verscím elsődleges jelentésével, a sötéttséggel paradoxont eredményez: logikailag összeegyeztethetetlenek. A sötétben ugyanis nem mérhetők fel a távolságok, mint ahogy az érintés is akadályozott, véletlenszerűvé válik.

A *Tenebrae* ugyanakkor biztosítja a vers külső textuális kapcsolatrendszerét azáltal, hogy más szövegeket és szerzőket képes megidézni. Ezek az intertextuális kapcsolódások lehetnek egy költészeti stratégia részei, vagy véletlenszerű összecsengések más költői életművekkel, irodalmi és kulturális örökségekkel. Hölderlin *Patmos* című költeményét Celan minden bizonnyal ismerte, hiszen német elődjének életművével és költői sorsával közösséget vállalt, amelynek bizonyítékai mind verseiből, mind életrajza egyes állomásain tapasztalt személyes megnyilvánulásaiból kitűnnek. Így teljes joggal feltételezhető, hogy Celan a két költemény között tudatosan teremtett intertextuális kapcsolatot.

De térjünk vissza a versben ahhoz a ponthoz, amelyben először manifesztálódik az ember és Isten teste közötti azonosság lehetősége: *dein Leib, Herr* (A te tested, Uram). Celan nemcsak ebben a közvetlen nyelvi formában, a birtokos determináns használatával fejezi ki az identifikációt, hanem önmagában a szóhasználatnál is. Nem a test közismert német megfelelőjét, a *Körper*-t választja, hanem a *leben* (élni) igéből képzett, biblikus hangzású *Leib* főnevet, amihez a „der Leib Christi, der Leib des Herren”¹⁶ jelentés társítható. Mivel az Eucharishtiában Krisztus teste a kenyér

¹⁴ EMMERICH: i. m. 8.

¹⁵ CHALFEN: i. m. 144.

¹⁶ Duden: i. m. 941.

formájában jelenik meg, így önmagában a *Leib* szó hallatán is asszociálhatunk az Úrvacsorára és a kenyérre.

Mindehhez képest vakmerő az a lépés, amellyel a következő versszakasz imára szólítja fel az Urat, felcserélve az emberi és isteni szerepkört: „Bete, Herr / bete zu uns”. Az előzmények tudatában, illetve azok ellenére is egy abszurd költői tettel állunk szemben, ami megfeleltethető annak a „tiltakozás”-nak¹⁷ (*Gegenwort*),¹⁸ amelyet Celan a *Meridiánban* Büchner *Dantons Tod* című művéből elevenít fel.¹⁹ Ez a döbbenetes, minden értelemnek ellentmondó megnyilvánulás Celan szemében az egyetlen igaz és konzekvens kritérium a művészet újraélesztéséhez mindazok után, ami a világháborúban megtörténhetett. Egy valóságközeli²⁰ és tiszta *poiesis* formájában vállalja magára a történetek súlyát és a lehetetlenre próbál válaszolni. Az Isten-ember viszony megfordításával az olvasót egy távoli, szűk nézőpontba kényszeríti (*Engführung*),²¹ ahonnan nincs kitérés és a közvetlen megértés akadályozott. A megszokott logikai összefüggések felborítása megzavarja az olvasó figyelmét, de az elérhetetlen és ismeretlen messzeségbe kényszerített logosz egyúttal újraolvasásra is ösztönzi.

A vers negyedik szakasza a pejoratív értelmű *windschief* melléknévvél kezdődik, ami a *gingen wir hin* (oda mentünk) kifejezést egy elesett, viharvert vonulássá alakítja át, amely a következő sorhoz egy szó szerinti ismétléssel kapcsolódik. A mozgás iránya és célja késleltetve jelenik meg a versszakasz legvégén: a *Mulde* (teknő) és a *Maar* (tengerszem) szavak az életet jelentő víz utáni vándorlást implikálják és a *sich bücken* (lehajol) gesztusa e kontextusban leginkább a szomjoltás mozdulatára utal. A vers előzményeinek a tudatában ugyanakkor társítható volna hozzá a rituális lábmosás, ami a nagycsütörtöki éjszakai szertartások egyike²² és a Biblia szerinti utolsó vacsora lényeges mozzanata.²³

A következő verssor azonban pontosítja a *bücken* szemantikai holddudvarát: a szomjoltás szándéka váltotta ki a mozdulatot, amelyben egy alapvető, az emberi lét-fenntartásra irányuló szükséglet jelent meg. A *Tränke* (itató) azonban nem emberek, hanem állatok itatására alkalmas helyet jelöl meg. Az állati jelleg implicit beleértése a helyzetbe azzal magyarázható, hogy az emberek tömeges, anonim jelenléte egy zárt, körülkerített helyen a teljes kiszolgáltatottságban tartott, domesztikált állati tömegek sorsával vonható párhuzamba. Ily módon a hely, a *Tränke* válik az emberi emlékezet orientációs pontjává.

¹⁷ CELAN (1993): 29.

¹⁸ CELAN (2002), 63.

¹⁹ Lucile felkiáltása: „Es lebe der König!” (Éljen a király!)

²⁰ „Jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben.” EMMERICH: i. m. 11.

²¹ Celan egy versének a címe és poetológiájának központi gondolata

²² BARS: i. m. 22.

²³ Jn 13,2

A vers folytatásában újabb váratlan részlet kerül elő: a víz helyett vér volt ott, az itatóban. Az *es war Blut* (vér volt) elliptikus ismétlése tovább fokozza a felismerés drámaiságát, miközben a vers maga ezen a ponton is szűkszavú és látszólag egyszerű. Jézus Krisztus kiontott vére (*was du vergossen, Herr*) újra megjeleníti előttünk az Úrvacsora egy lényeges jelenetét: „Vegyétek, és igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem kelyhe, az új és örök szövetségé, ez a vér értetek és sokakért kiontatik a bűnök bocsánatára. Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre.”

Jézus kiontott vérének említésével bekerül a vers szemantikai horizontjába az a helyzet,²⁴ amelyben e szavak elhangzanak. Az Eucharisztia liturgiájában a pap a kenyeret és a bort áldozati adománnyá változtatja, Jézus föláldozott testévé és vérévé. Az átváltoztatás a pap szavaira történik, Jézus megbízásából. Mindebből az következik, hogy az utolsó vacsorán Jézus volt egy személyben az, aki fölajánlotta az áldozatot, és aki maga az áldozat volt.

A krisztusi szenvedés és áldozatvállalás megjelenése Paul Celan versében párhuzamosságot, és ezzel együtt paradoxont is kifejez. A párhuzam lehetősége onnan ered, hogy Celan saját döntése révén, költői formában szintén magára vállalta a szenvedést, egyfajta *elszenvedést* a Holocaust túlélőjeként, amelyet bizonyít verseinek erőteljesen passzív jellege. Mivel azonban Celan zsidó származású költő, így a párhuzam feltételezése az ő mások helyett szenvedése és a krisztusi sors között paradox helyzetet teremt.

A vers következő sora csupán két szóból áll, mégis elkülönül a többitől egy önálló egységként: *Es glänzte* (Csillogott). Az „es” személytelen alany jelzi, hogy a mondat szerkezete párhuzamos az *Es war Blut* szakasszal. Az állítmány hangalakja pedig visszautal egy korábbi verssor elemére, a *Tränke* szóra és felhívja a figyelmet a kettejük közt fennálló szemantikai összefüggésre. Az itatóban megcsillan Isten tükörképe a vérben, ami visszaverődik a szemekben. Ez a végső szembesülés pillanata azzal, hogy Isten végignézi mindazt, ami történik, de mégsem nem avatkozik be. Közvetlenül nincs is jelen, hiszen csak a képét látjuk fodrozódni a víznek vélt vérben.

A vers e pontján szembetűnik a *Patmos* első sorai, valamint a *Tenebrae* között feszülő alapvető ellentét: a veszély nemhogy nem növeli a megmentő Isten jelenlétét, de nem is teszi érzékelhetővé. Csupán egy képet vélünk megpillantani róla, de ez már önmagában véve is egy többszörösen téves elképzelés. Istent nem láthatja élő ember, ezért bármiféle őt ábrázoló kép csak egy illúzió. Mindamelllett a kép maga egy eleve valótlan kreáció a művészetben, hiszen nem képes hüen visszaadni, vagy

²⁴ Az Eucharisztia (hálaadás) liturgiája az áldozati cselekmény előkészítésével, a felajánlással kezdődik, melyet az áldozat megvalósulása követ az utolsó vacsora és a keresztáldozat felidézésével, majd szétosztásával. TÖRÖK: i. m. 71.

helyettesíteni a valóságot. Yves Bonnefoy-t épp ezért foglalkoztatja annyira a jelenlét megragadása és a *vérité de parole*, a beszédbeli igazság keresése.²⁵

A *Tenebrae* következő sora tágra nyílt szemeket és szintén nyitott, üres száját tár elénk. Egyrészt ez jelzi az előző sor által keltett döbbenetet, de másrészt az élettelen test állapotára, a halál beálltára utal. Arra is engedhet következtetni, hogy a halottnak nincs útravaló pénzérme sem a szemhéján, sem a szájában. Egy széles körben elterjedt, ókori görög hiedelem szerint ugyanis a halottnak pénzzel kell megváltania az átjutását a Styx folyón, hogy a túlvilágra juthasson.

A következő verssorban a *Trinken* (ivás) tettén keresztül valósul meg az Úrral való legközvetlenebb találkozás: „wir haben getrunken, Herr” (Ittunk, Uram). Az ivás aktuusa Celan költészetének egyik központi motívuma és több olyan verset is találunk, amelyben a *Trinken* mellett az Úrvacsorára történő intertextuális utalás is megjelenik. A *Niemandrose* kötet *Hinausgekrönt* című versében például a *Gebet* (ima), a *Kelch* és a *Königsblut* (királyi vér) együttesen szerepelnek:

„Mit Namen, getränk / von jedem Exil. / Mit Namen und Samen, / mit Namen,
getaucht / in alle / Kelche, die vollstehn mit deinem / Königsblut, Mensch, in alle /
Kelche der großen / Ghetto-Rose, aus der / du uns ansiehst, unsterblich von soviel
/ auf Morgenwegen gestorbenen Toden.”²⁶

Több szövegszerző összekapcsolódás is kimutatható a két celani vers között, így az egyik vers hozzájárulhat a másik értelmezéséhez. Az itató helyett itt a kehely van csordultig tele a „királyi vérrrel” és elmerülnek benne a nevek és a magok, azaz a még meg sem született, üldöztetett (von jedem Exil) emberek. A „nagy gettó-rózsza” pedig egy velencei sziget nevére utal (Ghetto), amelyet a zsidók lakhelyeül jelöltek ki és fallal kerítették körbe.²⁷ Később ezt az elnevezést alkalmazták azoknak a kényszerlakhelyeknek az elnevezésére is, amelyeket a nácik a II. világháború idején létesítettek a zsidó lakosság elkülönítésére. E közvetlen utalás ellenére nem jelenthetjük ki, hogy a *Hinausgekrönt* egy Holocaust témájú vers, hiszen Celan egyetlen költeményéről sem állíthatjuk ezt. Bacsó Béla *A szó árnyéka* című könyvében felhívja a figyelmet arra, hogy a celani vers „csak önmagáért tanúskodik”.²⁸ Habár az emlékezetet kényszer alá fogja, hogy idézze fel a múltat, de az egyszerű történetet nem mondja ki.

A *Hinausgekrönt* ötödik szakaszának elején a *Mit Namen getränk*t (nevekkel átítatott) kifejezés igei része etimológiai rokonságban áll a *Tenebrae*-ben szereplő itatóval, viszont a két versben eltérő formában és eltérő hangsúllyal jelenik meg az

²⁵ SEPSI: i. m. 15.

²⁶ WIEDEMANN: i. m. 154.

²⁷ Uo. 703.

²⁸ BACSÓ: i. m. 11.

áldozati cselekmény. A nevek és a magok a saját, emberi vérükkel telt kehelyben áznak (*tränken*) és merülnek el (*tauchen*) a *Hinausgekrönt*-ben, míg a *Tenebrae*-ben az itató Krisztus kiontott vérét tartalmazza. A *Königsblut* szóösszetétel utal az emberi vér eredendően isteni mivoltjára, hiszen Krisztus az emberekért, az emberi bűnök bocsánatára adta a testét és vérét, viszont itt az emberi szempont marad domináns helyzetben.

A két vers különböző hangsúllyal és mértékben, de összekapcsolódik az Úrvacsora meghatározó mozzanatán keresztül egymással. Mind a *Hinausgekrönt*, mind a *Tenebrae* című vers erősíti azt az elképzelést, mely szerint a katolikus liturgia hagyománya egy tudatos költői építkezés eredményeként jelenik meg a celani lírában.

Celan a vers kezdetétől fogva alkalmazza a lírájára oly jellemző parataktikus mondatszerkesztési elvet: a szűkre szabott terjedelemmel és szókinccsel egymás mellé rendelt kijelentések határozottságot, tömörséget, önmagukban befejezettséget fejeznek ki, de együttesen már épp ellenkezőleg, egyfajta kontinuitást és lezáratlanságot sugallnak.

Paul Celan számára a költészet és a fordítás művészete nem különülnek el egymástól, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az a megfigyelés, mely szerint fordításai magukon hordozzák költészetének sajátosságait. Peter Szondi a *Poésie et poétique de la constance* című írásában Shakespeare 105. szonettjének celani fordítását tanulmányozza. Walter Benjamin *Le métier de traducteur* című művéből idézi *le mode du vouloir dire*²⁹ (*die Art des Meinens*) fogalmát, amelyet a *visée sur la langue*³⁰-ból (*Intention auf die Sprache*) vezet le, azaz a nyelvre, annak felépítésére irányítja a figyelmet, amikor az eredeti Shakespeare-szonett és a celani fordítás egyes elemei és rendező elve közötti összefüggéseket tárja fel. Szondi megállapítja, hogy Celan az *állandóságot* (*la constance*, vagy *die Beständigkeit*) nem pusztán a vers közvetlen mondanivalóján keresztül teremti meg, hanem azáltal, hogy Shakespeare eredetijének hypotaktikus szerkezeti felépítését egy új, parataktikus szerkesztésű rendszerre változtatja át.

A *Tenebrae* a parataxis formai kötetlenségét, szabadságát és az ebből fakadó kohéziós hiányt a versszakok kulcsszavainak „variált ismétlésével” ellensúlyozza. Ezáltal nemcsak egyes versszakaszok sorait fűzi össze egymással, hanem nagyobb, formailag elkülönített egységek között is teremt kapcsolatot. Egyidejűleg választja szét és köti össze a versrészeket egymással. A szóismétlések különböző nyelvi szinteken, így változatos formában valósulnak meg, mellyel nem pusztán Celan nyelvi leleményességét és a vers stilisztikai élményét növelik, hanem felhívják az olvasó figyelmét, a szöveggel való találkozás ismétlésére, újraolvasásra sarkallnak:

²⁹ Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* című művében a következőképpen hangzik: „die Art des Meinens”. SZONDI: i. m. 147.

³⁰ Uo.

„Lesen Sie! Immerzu lesen, das Verständnis kommt von selbst.”³¹ (Olvasson! Ne hagyja abba az olvasást, a megértés magától jön.) Celan e szavakkal hátrította el Chalfen Israel kérését, aki 1961-ben segítséget kért tőle egy vers értelmezéséhez.

A több jelentésrétegű celani szövegtest attól a szenvedéstől heges, amelynek egyedüli őrzője már csak a nyelv. A távol tartott, elliptikus verssorok folyamatos újraolvasásra sarkallják az olvasót és mindaddig ellenállnak az értelmezésnek, amíg meg nem születik önmagából a megértés folyamában az a valódi vers, amely a kívülségben rekedt³² költő talán egyetlen igazi otthona. Celan a következő szavakkal írja körül barátjának, Yves Bonnefoy-nak a számkivetettséget, amelyet érez:

„Önök (a nyugati, francia költőket értvén ezen) otthon vannak, a saját nyelvükben, a saját vonatkoztatásaikban, azok között a könyvek és művek között, melyeket szeretnek. Én kívül rekedtem...”³³

A költő Isten hiányában térképezi fel a végső számvetés lehetőségeit, ám ez alapvető ellentmondásban van a költészet természetével, amely a platóni hagyomány szerint szomjazza a transzcendencia jelenlétét:

„A mandulaként manifesztálódó beszédben (mivel az általa sokat kémelet *mandorlában*, egy megfakult freskón Isten hiányzott a trónjáról) az önmagában álló ember jelenléte, melyet nevezhetünk akár Igének is, a szemében, azaz szíve mélyén még kifejezhetlenebbnek tűnt.”³⁴

Celan költészetének vezérelve a *találkozás* iránti igény és sokak szerint ebben rejlik igazi ereje is: az én a te felé halad, a másikat keresi és teremti meg a beszédben. A vágyott, másikkal folytatott párbeszéd szólaltatja meg a vers szellemiségét: „im Raum des Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene.”³⁵ [Csupán e beszélgetés terében alakul ki a megszólított.]³⁶ A társalgás azonban szűkszavú, épp a nyelv miatt, amely eredeti formájában képtelen a valóság megragadására, így a határaihoz közelít. Yves Bonnefoy a következőképpen ír a nyelv megkérdőjelezéséről:

³¹ EMMERICH: i. m. 12.

³² „A háborús idők Európájában és azt követően a kiejthetetlen nevű zsidót német származása miatt olyan sikeresen emlékeztettük arra Párizsban, hogy kívülálló.” Így emlékezik vissza Yves Bonnefoy barátja számkivetett élethelyzetére a párizsi újrakezdetés után és ellenére *Paul Celan* című esszéjében. SEPSI (szerk.): i. m. 162.

³³ Uo. 161.

³⁴ Uo. 159.

³⁵ CELAN (2002): i. m. 77.

³⁶ CELAN (1993): i. m. 32.

„A vers határa a csendben húzódik, túl elhagyott tárgyakon, zilált gondolatokon; de mégis magára vállalja az alkotás feladatát, dacolva bármely lemondással, mely ma azt állítja, hogy mindez nem igaz, hogy nincs megkérdőjelezhetetlen, végső jelölő jeleink formába öntésére.”³⁷

A beszéd redukciója szilárd képződménnyé tömöríti a verset, hiszen nincs emberi szó a történetek elbeszélésére. E helyzetben csak elnémulni lehet. A fentiek alapján megállapítható, hogy a *Tenebrae* egyrészt egy kör alakú, sűrű és tömör lírai képződmény, amelynek ívét a vers formaisága tovább csiszolja. A jelen írásmű épp arra vállalkozott, hogy bejárja ezt a körívet, amely eredendően egyedül, önmagában van, de kapcsolódásokat keres mind önmagán belül, mind önmagán túl:

„Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.
Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde... einen *Meridian*.”³⁸ [Találok valamiféle, a nyelvhez hasonlóan anyagtalan, mégis földi, teresztrikus, kör alakú, a két sarok fölött önmagába visszatérő dolgot, amely furcsamód még a trópusokat is keresztezi; találok egy ... meridiánt.]

Paul Celan a *Tenebrae* című versen keresztül felveti és a saját, szinte megközelíthetetlen útján meg is válaszolja a kérdést, hogy mennyiben van szüksége a modern költészetnek és a mai idők emberének arra, hogy az alkotásban, az irodalom eredetének kutatásában és művelésében Istent keresse, a vele való találkozást szomjazza; hogy lélektanilag mellette, vagy ellenében, de az ő jelenlétében foglaljon állást az emberi civilizáció történéseinek mérlegelésékor.

Felhasznált irodalom

- BACSÓ Béla: *A szó árnyéka, Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.
 BARSÍ Balázs: „A liturgikus év”. in TÖRÖK József – BARSÍ Balázs – DOBSZAY László: *Katolikus liturgia*, I/2, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013.
 BONNEFOY, Yves: *Ce qui alarma Paul Celan*, Éditions Galilée, Collection Lignes Fictives, 2007.
 CELAN, Paul: „Paul Celan beszédei”. *Műhely*, XVI, 1993/4. 28-33.
 CELAN, Paul – LESTRANGE, Gisèle: *Correspondance (1951-1970)*, Paris, Seuil, 2001.
 CELAN, Paul: *Halálűgga*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981.
 CELAN, Paul: *Le Méridien et autres proses*, Éditions du Seuil, 2002.

³⁷ SEPSI (szerk.): i. m. 159.

³⁸ CELAN (2002): i. m. 84.

- CHALFEN, Israel: *Paul Celan, Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.
Duden Universalwörterbuch, 3. átdolgozott kiadás, Dudenverlag, 1996.
- EMMERICH, Wolfgang: *Paul Celan*, Reinbek am Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Dichtungen*, Berlin, Rütten & Loening, 1952.
- RÓNAY György (szerk.): *Friedrich Hölderlin versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.
- SEPSI Enikő (szerk.): *Kép és jelenlét, Yves Bonnefoy válogatott írásai*, Argumentum, 2007.
- SEPSI Enikő: „Yves Bonnefoy magyarul”. in Sepsi Enikő (szerk.): *Kép és jelenlét*, Argumentum, 2007.
- SZONDI, Peter: *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- TÖRÖK József: „A mise liturgiája és annak története.” in TÖRÖK József – BARSÍ Balázs – DOBSZAY László: *Katolikus liturgia*, 1/4, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013.
- VAJDA Károly: „Vers, ima, közelítő beszéd”. *Pannonhalmi Szemle*, XI, 2003/ 1. 78-95.
- WIEDEMANN, Barbara: *Paul Celan, Die Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.
Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.
Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.
Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.
Zur Tränke gingen wir, Herr.
Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.
Es glänzte.
Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehen so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.
Bete, Herr.
Wir sind nah.

TENEBRAE

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.
Már fogva, Uram,
egymásba marva, mintha
mindőnk teste a te
tested volna, Uram.
Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.
Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni
katlanra, vályúra.
Az itatóra, uram.
Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.
Csillogott.
A te képedet verte szemünkbe, Uram.
Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.
Ittunk, Uram.
A vért és a képet a vérben, Uram.
Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.

ford. *Lator László*