

Bartók Imre

AZ ORPHEUSZ-MOTÍVUM PAUL CELANNÁL

„Nem te vagy az, aki beszélni fog. Hagyd a katasztrófát beszélni; felejtésed vagy hallgatásod által akár.”

(Maurice Blanchot)¹

Dolgozatom azzal az igénnyel lép fel, hogy megértsen valamit Celan költészetéből. Teszi ezt annak ellenére, hogy a celani líra kétségtelenül komoly akadályokat gördít bármiféle megértés elé. A megtört sorok és szavak, a néptelen égbolt alatt elfekvő oly magányos táj, melyre e szavak gyakran utalnak, nem arra csábít, hogy benne az olvasó berendezkedjen és otthonra találjon. E líra levegője kristálytisza, ám ritkás. Hogyan lehetséges mégis, hogy a költészet kiszolgáltatja magát? „*La poésie ne s'impose plus, mais elle s'expose*” – hangzik Celan ars poeticája dióhéjban.² Hogyan szolgáltatathatja ki magát, miközben olvasóként az elsődleges s alighanem maradandó benyomásunk éppen abban áll, hogy a versek sajátos módon megvonják értelmüket, mintegy rejtekeznek megértésre szomjazó tekintetünk elől?

Kétségtelen, hogy Celan tanulmányozása sokszor alapvetően kérdőjelezi meg azt, amit többnyire megértésnek és értelmezésnek nevezünk. Sokszor valóban úgy érezhetjük, igaza van Otto Pöggelernek, aki a *WIR ÜBERTIEFTEN* című vers³ kapcsán így kérdez: „*Tehetünk-e mást e vers olvastán, mint hogy vagy nevetünk, vagy elsírjuk magunkat?*”⁴ Sokatmondó tény, hogy Gadamer, akinek nevéhez a XX. század alighanem legjelentősebb megértéelmélete fűződik, szintén Celanban látta az „*olvasó álláspontjaként*” kifejtett hermeneutikája próbakövét. Mellettük olyan jelentős gondolkodók éreztek késztetést a Celannal való számvetésre, mint Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas és Jacques Derrida. Ugyanakkor nem túlzás azt állítani, hogy e szerzők Celan-értelmezései radikálisan eltérőek, és a Celan-kutatásnak – néhány közhellyé vált megállapítást leszámítva – a szűkebb értelemben vett irodalomtudomány berkein belül sincs kialakult módszertani kánonja, elfogadott iránya és rögzített eredményei. Ezért alighanem megkerülhetetlen, hogy mielőtt konkrét elemzésekbe bocsátkoznánk, e kollektív tanácsstalansággal számot vetve igyekezzünk megteremteni saját értelmezésünk elvi támasztékait. Hogyan is juthatunk tehát közelebb ehhez a költői *oeuvre*-höz, amely mintegy Hérakleitosz szavát követve, a metaforák látványos ornamentikájával szemben a rejtett harmóniát részesíti előnyben?⁵

Kiindulópontként, megítélésem szerint, Celan saját megfontolásait kell alapul vennünk. Igaz ugyan, hogy ezek szintén nem ellentmondásmentesek, ám úgy vélem, mégis ajánlatos Gadamerrel tartva ott kezdeni az értelmezést, ahol az biztos támaszra lel. Kétségtelenül egy ilyen támasztékot jelent, illetve számunkra az orientáció lehetőségét kínálja Celan metaforaelmélete. Ez az „elmélet” ugyan pusztán elszórt megjegyzésekből rekonstruálható, ám annyi bizonyos: Celan hallani sem akart arról, hogy verseiben metaforák szerepelnének. Hasonlóképpen utasította vissza költészete szürrea-

lista megbélyegzését. A Mallarmé-féle *poésie pure* és a Gottfried Benn által propagált abszolút költészettel szemben Celan poétikája közvetlen és mindenkori valóságvonatkozással bír. Benn egy 1951-es szövegében, melyben a kortársak többsége a kor ars poeticáját üdvözölte, az abszolút vers mellett foglal állást. Esménye „*az abszolút vers, a hit nélküli vers, a remény nélküli vers, a vers, mely nem szól senkihez*”.⁶ Éppen ez az a felfogás, mellyel Celan határozottan szembehelyezkedik. A MERIDIÁN beszéd egy másik, világosan fogalmazó helye tömör egyértelműséggel tudósít erről, s alighanem közvetlenül utal is Mallarméra, illetve Benna: „*Az abszolút vers – nem, az biztosan nem létezik, nem létezhet!*”⁷

Celan metaforaellenessége mindenesetre nem értelmezhető a kognitív nyelvtudomány keretei közt. A metafora itt egy filozófiai hagyományt visel magán, amelyet Celan egyik szellemi kortársa, Martin Heidegger így fejezett ki: „*A metaforikus pusztán a metafizikán belül létezik.*”⁸ A metafizika meghaladásán munkálkodó Heidegger maga is kritikusan tekint a metafora jelenségére, amelyet érzi és nem érzi a göröghoni megkülönböztetése tesz lehetővé és tart fenn. Olyan megkülönböztetés ez, amely ugyan világra hoz egy bizonyosfajta, reprezentáción alapuló művészetet, ám amely azt mégis szükségszerűen korlátok közt tartja, s meghatározott ontológiai előfeltevései nyomán mindenfajta igazságigényt elvitat tőle. A reprezentáció ugyanis a platóni művészetkritika szerint nem több, mint pusztán másolat, s mint ilyen nem rendelkezik az eredeti tárgy realitásával s az annak megjelenésében feltáruló igazsággal. Ezzel szemben a *poeta doctus* Celan, aki egyebek közt Heidegger számos művét olvasta, alighanem tudatosan igyekezett megteremteni egy másfajta művészet, egy másfajta megszólalás lehetőségét.

Ennek megfelelően szükségesnek tűnik leszögezni, hogy semmi esetre sem tűzhetjük ki feladatunkként a vers feltételezett metaforikus értelmeinek a diszkurzív, fogalmi gondolkodás nyelvére való lefordítását. Celan költészetében a szavak önmaguként szerepelnek, mintegy önmagukat tanúsítják, s értelmük valamiféle „lefordítása” a velük szemben elkövethető legnagyobb erőszak volna. A vers többé nem reprezentál – meg kell értenünk, hogy a fekete tej nem az emberi test hamva, hanem valóban fekete tej, amelyet valóban megiszunk. A tej *valóban* fekete, mint arról már Valéry is tudott: a tej titkos, áthatolhatatlan feketesége azonban csak fehérségén keresztül pillantható meg.⁹ Celan tud e feketeségről, tud a szavak rejtekező értelméről, ám azt is tudja, hogy ez az értelem nem díszként tartozik hozzájuk, hanem lényegüket alkotja. „*Der Schmerz schläft bei den Worten*”¹⁰ (A fájdalom a szavaknál alszik). Vagyis az értelem szakadéka, a szövegben szunnyadó fájdalom nem a szó mögött táruul fel; a szó maga a szakadék, amelynek meg kell kísérelnünk a mélyére pillantani.

A versek tehát már grammatikai sajátosságaikban is a szélsőséges igazmondást tűzik ki célul. A költészet egyetlen esélye az igazmondásba való kiterésben áll, pontosabban egy új valóság megtalálásában. Kafka egyik feljegyzésében ezt így fejezte ki: „*Egy hazug világból a hazugságot még az ellentétével sem irthatjuk ki; csak úgy, ha egy igaz világra váltjuk.*”¹¹ Celan így fogalmaz egy Hans Bendernek írt levelében: „*Csak igaz kezek írhatnak igaz verseket*”,¹² és csak igaz versek remélhetik, hogy egyszer igaz kezekbe kerülnek, hiszen „*Keiner, der lügt, / kommt dir bei*” (Senki, aki hazudik / nem jut közeledbe).¹³ A tanúsítás, amelyre a mű nem utal, hanem amely maga a mű, ott kezdődik, ahol a retorika véget ér. A retorika – a nyelv funkcionális és manipulatív használata – és a metafora valójában nem a költészet, hanem a hétköznapi nyelv sajátossága. Hiszen frázisainkban, melyet Ansel Éva egyszer találóan a nyelv aprópénzének nevezett, metaforák egész sorát állítjuk csatarendbe, mégpedig többnyire azért, hogy elfedjük érdemi mon-

danivalónkat vagy éppenséggel annak hiányát. A vers azonban nem elfed, hanem megmutat – mi más volna önmaga kiszolgáltatásának értelme, ha nem a megmutatkozás? A vers maga is érzéki lénynek mutatkozik, amely állandó önreferencialitással bír. „*A vers abban a térben, amelyben kibontakozik, saját megszólalását bírja témájaként [...] A tárgy, amely a versekben megpróbál önmagához jutni, nem más, mint maga a nyelv*”¹⁴ – írja Jean Bollack. Olyan nyelvről van szó, melynek értelme túl van konkrét és absztrakt, érzéki és nem érzéki megkülönböztetésén, illetve a metafora dimenzióján.

A celani poetológia egyik ismérve tehát a nem metaforikus nyelvhasználat, a retorika végérvényes eliminálására tett kísérlet,¹⁵ ezzel összefüggésben pedig a parataktikus, az ÓSZÖVETSÉG-et idéző mondszerkesztés. Erre a jelenségre a költészet kapcsán Heidegger mellett Adorno hívta fel a figyelmet a Hölderlinnel foglalkozó, PARATAXIS című tanulmányában.¹⁶ Adorno annak a kérdésnek igyekszik utánajárni, hogyan jelentkezik és milyen értelemmel bír egy amodern nyelvi struktúra az újkori feltételrendszerek keretei közt. E bizonyos amodern mondszerkesztés, a parataxis sajátossága a mellérendelés szinte kizárólagos szerepében áll. A szavak és mondatrészek itt még nem rendeződtek logikai viszonyrendszerekbe. A szubordinációval és azzal a fajta hierarchizálással szemben, amely nem képes lemosni magáról a hatalom akarásának baljós bélyegét, a parataxisban az igazságosság grammatikáját ismerhetjük fel.

Az igazságosság megteremtí a tanúskodás lehetőségének terét, vagyis egy olyan megszólalását, melyben valami olyasmi kerül elmondásra, amit el *kell* mondani. A tanúskodás problematikájával szorosan összefügg a további, a versek belső struktúráját megszervező elem: a hallgatás motívuma. Ez a mozzanat a kommentátorok többsége számára régóta zsinórmértékül szolgál. Azonban ebből még nem egyértelmű, hogy a vers azért hallgat, mert valamit nem tud kifejezni, vagy netán éppen ellenkezőleg, mert valamit a hallgatás által fejez ki. Ez alapvető kérdés, amelyre nem adhatunk elhamarkodott választ. „*Celan versei a legszélsőségesebb viszonyt a hallgatás által akarják elmondani*” – írja Adorno.¹⁷ Christopher Perels szintén úgy fogalmaz, hogy a versek „*többé nem a nyelvből, hanem a hallgatásból*” érthetők meg.¹⁸ A hallgatás azonban sokértelmű jelenség. Az bizonyos, hogy a versek abban a feszültségtérben szólnak hozzánk, amely – Beda Allemann megfogalmazásával élve – a szándékosan elmondott és a szándékosan el nem mondott között képződik.¹⁹ A haszidizmus tanítása szerint – melynek hagyományát Celan Martin Buber közvetítésével jól ismerte²⁰ – a hallgatás az egyetlen adekvát válasz az értelem nélküli igazságtalanságra, azoknak halálára, akik – Tertullianusszal szólva – *perire sine causa*, vagyis ok nélkül haltak meg. Jób is az elcsendesülés mellett dönt: „*Ímé, én parányi vagyok, mit feleljek néked? Kezemet a szájamra teszem.*”²¹ Celanban elevenen él e hagyomány – versei halkán szólnak, s egyre csak halkulnak. A MERIDIÁN beszédben úgy fogalmaz: „*Das Gedicht zeigt eine starke Neigung zum Verstummen*”²² (A vers erős késztetést mutat az elhallgatás iránt). Mindezzel Celan Hölderlinhez és Rilkéhez is kapcsolódik. Hölderlin ismert sorai szerint: „*Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen.*” (Hallgatnunk kell gyakran; hiányoznak a szent nevek.) Rilke a boldog gyermekkorra, az ártatlanság idejére emlékezve így fogalmaz legérettebb művei egyikében, az ORPHEUSZ SZONETTEK egy helyén: „*wir [...] sprachen als Schweigende*” (Úgy szölkünk, mint akik hallgatnak).²³

A hallgatás motívuma a negatív teológia témájához is kapcsolódik. A negatív teológia Isten kimondhatatlansága kapcsán vetődik fel. Isten a teljesen más, ez a megfontolás azonban mégsem vezet feltétlenül agnoszticizmushoz. Éppen azért, mert Isten teljesen más, lehetünk képesek őt méltón dicsérni (*dóxon didónai*) és hozzá imádkozni (*proszküein*). Isten rejtekezése nem áll szemben a kinyilatkoztatással, hanem éppen-

séggel fenntartja azt. Isten egyszerre *Deus absconditus et revelatus*, ahol a hangsúly az „és” szócskán van. Minderre a kihívásra a válasz tehát nem a katafatis, predikatív, alany-állítmány struktúrával rendelkező beszédnek az apofatis elhallgatásstratégiára és ájtatos csöndre való felcserelésében keresendő. A rejtekezőről lehet szólni, ám a másiktól való beszéd egy *másik beszédet* követel meg – egy olyan nyelvet, amely valóban nem a logoszban, hanem a csöndben gyökerezik. Rilke egy levelében így fogalmaz: „*Mostantól nem fogod többé hallani, hogy megnevezném Őt. Egy leírhatatlan diszkréción van köztünk, és ahol egykor közelség és érintkezés volt, ott most új távolságok születnek.*”²⁴ Celannál a diszkréción sajátos alakváltozásokkal, de szintén jelen van; a mindenkori „te” rögzíthetlenségében tükröződik. A sorok, melyeket Benjamin Kafkáról írt – „*Senki sem tartotta magát olyannyira a »ne készíts magadnak képet!« tilalmának betartásához, mint ő*”²⁵ – alighanem Celanra is állnak.

A negatív teológiának van egy merőben ateologikus, esetünkben azonban nem kevésbé lényeges aspektusa is. E megjelölés itt ugyanis lényegében hermeneutikai ségdfogalomként jelentkezik, vagyis egy olyan eljárás elvi hátországaként, amely a szavak és a dolgok között húzódó szakadékba tekintve képes számot vetni a kifejezés paradoxonával. Nem dolgokat, hanem szavakat szólunk, a szóban pedig a dolog nem feltétlenül „jut szóhoz”. És mégis az egyetlen, amellyel eltalálhatok a valósághoz, a nyelv – a nyelv, az egyetlen, amely minden veszteség ellenére sértetlen maradt.²⁶ Ezért nyelvem határai valóban világom határait jelentik, vagyis előre kijelölik az elérhető és fellelhető valóság benső természetét. Azonban éppen ebből látszik, hogy a hallgatás nem egyszerűen a nyelvi kifejezés deficitjére utal, hanem azokra a dalokra, amelyek az emberen túl váraкоznak arra, hogy valaki elénekelje őket.²⁷ Nem arról a nyelvi „szkepszisről” van szó, amely Hofmannsthal Chandos-levele óta irodalomtudományi közhellyé lett.²⁸ Az elcsendesülő szó Celannál nem a nyelv kudarcáról árulkodik, hiszen a csöndnek éppenséggel ritkaságértéke van. Aki képes „*ein kleines, / unbefahrbares Schweigen*” (egy csekély / bejárhatatlan hallgatás)²⁹ megőrzésére, az éppen arról gondoskodik, ami a legértékesebb. A vers ezt a bejárhatatlan hallgatást igyekszik elérni, és ha sikerrel jár, úgy az elhallgatás pillanatában nem szűnik meg létezni, hanem talán éppen ekkor teljesíti be palackpostaként betöltendő feladatát, s beszél tovább ismeretlen megtalálójához – „*Mindazzal, aminek benne helye van / nyelv nélkül is / akár*” („*Mit allem, was darin Raum hat, / auch ohne / Sprache*”).³⁰

A fenti megállapításokkal csak röviden utalhattam azokra a módszertani megfontolásokra, amelyek értelmezésem számára zsinórmértékül szolgálnak. Ezen túlmenően természetesen minden értelmezésnek számot kell vetnie tárgya tartalmi és formai elemeinek összefonódásával. A kettő kölcsönösen egymásba illeszkedik, meghatározzák és magyarázzák egymást. Az, *amiről* a vers szól és az, *ahogyan* arról szól, kölcsönösen segítik egymás megértését. Ennek megfelelően témámat – az Orpheusz-motívum – igyekeztem úgy megválasztani, hogy annak sajátosságai a celani lírának mind tartalmáról, mind formai sajátosságairól valami lényegit mondjanak el. A továbbiakban az általam legfontosabbnak tartott mozzanatok leírására teszek kísérletet.

Az Orpheusz-mítoszban minden, sőt, még talán több is jelen van, amit a kalandokora vágyó értelmező csak kívánhat magának. A költészet sorsa, hatalma és elkerülhetetlen kudarca, a holtak élete, amely a még élők számára bármilyen távolságba kerüljön is, még mindig magán viseli egy megszüntethetetlen közelség nyomait, az avvilágot kettészelő Léthé, amely testvérfolyójával, Mnémoszünével összekapcsolódva mint ha a költészet lényegéről árulna el valamit, és a nemek problematikája, amelyben a

Cerberust is megszelídítő ének költészete Eurüdiké hallgatásának komor prózájába ütközik. Az alvilági lét tablóképei bontakoznak ki előttünk, amelyek szeretnek árnyékokba burkolózni.

Lássunk egy erről árulkodó részletet Celantól. A CORONA című vers középső szakaszában a költő így szól:

„*Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander, wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.*”

(Szemem leszáll a kedvesem neméhez / egymásra nézünk / sötét szavakat szólunk / szeretjük egymást, mint mák és emlékezet / alszunk mint bor a hordókban / mint a tenger a hold vérsugarában.)³¹

A szem tehát *alászáll* a kedves neméhez. Olyan katabázisról van itt szó, melynek őspéldáját Orpheusz történetéből ismerjük. Egymásra nézünk, sötét szavakat szólunk, és úgy szeretünk, mint a mák és az emlékezet. A mák, a *papaver somniferum* bódulatra és felejtést hozó álmra utal. Az álom valóban megkezdődik, illetve folytatódik a következő két sorban: alszunk, mint bor a hordókban, mint a tenger a hold vérsugarában. A bor, amely álmot hoz, egyszerre idézi fel a kedves nemének megpillantásában anticipált érzékiséget, szexualitást és önkívületet, ugyanakkor pedig a nyugalmat, az alvást, a pihenést, az otthonosságot. Ezzel szemben a vérben ázó holdfényes éjszaka a gyilkosság alakjában közelítő halál fenyegetése. Mindeközben azonban, s alighanem itt kell keresnünk a költemény dramaturgiai tengelyét, szeretjük egymást, s a szeretet, amellyel egymást illetjük, nem képzelhető el az emlékezet nélkül.

A holtakról és a szenvedésről való megemlékezésről van-e szó? Élő szól-e halotthoz, legyen az a kedves, az anya, Löw rabbi, egy kő vagy a zsidók istene? Kétségtelenül úgy tűnik, hogy az alászállás, a sötétség, a mák, a hordókba való bezártság, az éjszaka és a vér az alvilág tartozékai. Mindezek a motívumok nem annyira a beteljesülő szerelemre, hanem sokkal inkább egy kimondhatatlan *memoria passionis*ra utalnak. A kimondhatatlanság problematikáját jelzi, hogy sötét, árnyékos szavakat mondunk. Celan egy másik versében arra szólít:

„*Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.*”

(Szólj – / De ne válaszd el a nemet az igentől / Adj értelmet is szavadnak: / adj neki árnyékot.)³² A szó tehát árnyékként hordozza értelmét, és nem egy mindenre egyazon közönnyel világító logosz napjának fényéből nyeri azt el. A két és fél ezer éves nyugati metafizika az értelmet kezdetektől fogva összekötötte a fény metaforájával. A fény megteremtése a GENEZIS könyvének egyik alapeseménye, és a fény szeretete még a kalandokat rejtő sötétségre fogékonnyá váló romantikában is jelen van.³³ Celannál azonban e viszonyok megfordulnak, és éppen a sötétség lesz az, amelyben a szó eltalál értelméhez. Ahogyan a csönd morajlása kérlelhetetlenül elvitatja a logoszhoz, a kimon-

dott szóhoz kötődő értelem trónigényét, éppúgy az árnyék homályossága is a fény helyébe lép.³⁴ Ennek megfelelően az árnyéket nem szabad pusztán a fény hiányának elgondolnunk, az árnyék nem olyasvalami, aminek létezése a fényre való várakozásban merülne ki. Az árnyék nem látványosság, ám a látványosság csak a lét felszíne. Hiszen „*Wer sagt, / dass uns alles erstarb, / da uns das Auge brach?*” (Ki mondja, / hogy minden meghalt nekünk, / mikor megtört a szemünk?)³⁵ Az árnyék más összefüggésben egy újfajta érzékiség kezdete, hiszen maga is érző, tapintható lény: „*Erst wenn ich dich / als Schatten berühre / glaubst du mir meinen / Mund.*” (Csak ha / árnyékként érintelek / hiszen majd / számnak.)³⁶ Hiszen hogyan is hihetnél számnak mindaddig, amíg úgy érintelek, ahogy egyik fénylő tárgyat a fénylő tárgyak között?

Hallgatás, sötétség és orpheuszi alászállás – olyan motívumokról van szó, amelyek az emlékezet metszéspontjában találkoznak. A másíkról való megemlékezés, a találkozás, amely az emlékezetben megy végbe – Celan költészetének alapvető témája. Mnemoszüné a múzsák anyjaként evidensen a művészi alkotás kiindulópontját jelenti.³⁷ A művészi alkotás sem a görög mítoszban, sem Celannál nem a semmiből történik, hanem egy olyan anyagból, amelyet az emlékezet tesz számunkra hozzáférhetővé. Emlékezet azonban nem létezik felejtés nélkül. Már mindig is felednünk kell, hogy emlékezni tudjunk; a felejtés az emlékezet alapvető lehetőségfeltétele. Olyan megállapítás ez, amely Platón anamnézisánál Heidegger egzisztenciálanalitikájáig mit sem vesztett jelentőségéből.³⁸ Az emlékezet és a felejtés nyelvén íródó idő ugyanakkor nem mentes az alapvető kétértelműségtől. Az idő az, amelyben minden előáll, s ugyanakkor az idő az, ahol minden veszendőbe megy.

Az emlékezet dialektikája, illetve a felejtés mnemotechnikája természetesen szorosan összefügg Celan igazi témájával: a másik emberrel való találkozás lehetőségével. Celan tudvalevőleg – egy Mandelstamtól kölcsönzött fordulattal – a verset palackpostához hasonlította, melyet úgy vetünk a tengerbe, hogy nem ismerjük címzettjét. Abban sem lehetünk biztosak, hogy egyáltalán bárki megtalálja, ám *aki* megtalálja, az lesz a címzett. Ez a címzett éppen az a senki, akihez a Psalm című vers³⁹ szól. Egy olyan senki, aki akárcsak az én, identitás nélküli, egy olyan lehetséges szubjektum, amely tiszta hiánnyá lényegült. Egy abszolút másság, amely nélkülözi az azonosságot és a rögzíthetőséget. Nem a felebarát, vagyis nem a legközelebbi, hanem a legtávolabbi ember. A vele való kapcsolat az idő transzcendenciájába íródik. E másik ember megszólításának lehetősége az idő sajátosságaiból adódik; avagy éppen fordítva van a helyzet, és a megszólíthatóság alapténye teremti meg az időt?⁴⁰ Erről itt nem dönthetünk, annyi azonban bizonyos, hogy a nyelv, legalábbis a celani nyelv magán viseli egy olyan idő pecsétjét, amelyet felejtés, emlékezet és remény alkot.

Meglehet, nem újdonság annak emlegetése, hogy Celan műve annak árnyékában íródik, ami nem csupán megtörténhetett, ám meg is történt – *was geschah* – s így e múltól elidegeníthetetlen a holtakról való megemlékezés. Az emlékezet ott bontakozik ki, ahol az idő szingularitása megtörik. Orpheusz sorsa ott kezdődik, ahol Eurüdiké története véget ér. Kettejük sajátos diakroniája, a hasadás az idő érzékeny testén, az egykori közelség, amely örök távolsággá lett – mind olyan témák, amelyeket a másik halálának tapasztalata tesz hozzáférhetővé. A haláltapasztalat hangsúlyozása az értelmezésben nem tekinthető önkényesnek és egyoldalúnak, hiszen a halál itt sokértelműen jelenik meg. Nem pusztán, sőt elsősorban nem a másik fizikai haláláról van szó, hanem általában véve arról a jelenségről, ahogyan a másik megvonja magát tőlem. Ilyen értelemben tekintheti a halált Lévinas is erőszakos eseménynek, az „*éjben bekövetkező*

gyilkosságnak” – vagyis a halál pontosan annyiban gyilkosság, amennyiben nincs halál, amely ne egy interszjektív térben öltene alakot. Nincs halál – legyen az a sajátom vagy a másiké –, amelyben ne válna eredeti tapasztalattá e közös tér kitágulása, a közünk lévő, már mindig is meglévő távolságnak az elviselhetetlenségig való fokozódása, melyben immár nem az érzékiség finom játéka, hanem a másikhoz gyászolva közelítő akarat mozgása érvényesül. Ha a másik meghal, akkor – meglehet, szándékán kívül – engem is megöl. Ez a celani sorok lehetséges értelme: „*Einen Tod mehr als du / bin ich gestorben / ja, einen mehr.*”⁴¹ (Egy halállal többet haltam / mint te / igen, eggyel többet.) Azért lehetséges, hogy egy halállal többet haltam nálad, mert a te haláloedat is együtt haltuk. Meghaltam veled, érted, mikor leszálltam utánad a föld mélyére; vagyis egy olyan helyre, amelyet Celannál inkább a levegő jelenít meg, a levegő, az a nem hely, ahol „*feküdni van hely elég*”,⁴² és amely egy sebhely árnyékát viseli magán.⁴³ Akkor meghaltam egyszer, és később meghaltam még egyszer, immár legsajátabb, magányos halálomat. Míg azonban e második halál nyugalom és pihenés, addig az első egy végtelenített, nyomasztó és elhordhatatlan időt teremt meg. Ebben az időben, a másik távollétének terében képződik az a feszültségtér, amelyben Celan versei formálódnak. Egy elhordhatatlan tapasztalatról van szó – a haláloed megérik benned, s azt gyümölcsként szakítom le, mikor már semmi egyebem nincs:

„*Du warst mein Tod:
dich konnte ich halten,
während mir alles entfiel.*”⁴⁴

(Te voltál a halálom / téged tudtalak tartani / míg minden elesett tőlem.)

A másik elzárkózása ugyanakkor hermeneutikai szituációnk alapélménye is: van ugyanis egy pont – és ez a pont elérhető –, ahol a szöveg megvonja magát. A szöveg egyszerre csábít egy kimeríthetetlen értelem kitapintására, és ugyanakkor minden értelem, amelyet valóban kiolvashatok belőle, szükségképpen véges. Minden értelemadás a rögzítés és ennyiben a lezárás aktusa. Az értelemadás és értelemtalálás dialektikájában így már mindig is saját végességünkről van szó. Ilyen értelemben nevezi Günter Figal a hermeneutikát a véges ész filozófiájának.⁴⁵ Mivel pedig a másikkal való viszonyom analóg a szöveghez való viszonyommal, ezért a hermeneutika az irodalomelmélet módszertanától az egzisztenciálanalitika kerülő útján végül etikai rangra tesz szert, amely emberi viszonyainkat is alapvetően befolyásolja. A hermeneutika a végesség tapasztalatáról igyekszik számot adni, egy olyan végességről, melyet a másik és a halál tesz hozzáférhetővé és megélhetővé.

Ha a másik meghal, nem marad más, csak én, vagyis egy olyan világban, amelyet eredetileg együtt osztottunk meg, egyszerre minden rám lesz bízva. Emlékének ápolásával olyan feladatot ró a hátramaradottra, ami elől nem lehetséges kitérni. A másik halála tehát a legkevésbé sem zárja le hozzá való viszonyomat, hanem új értelmet kölcsönöz neki. Minden neki szóló ígéretem teljesíthetetlené vált, és éppen ezért nem térhetek ki a felelősség alól, amely továbbra is hozzáköt. A végtelen felelősség, amelyről Aljosa Karamazov és Lévinas beszél, nem egy aktuális s nem is egy aktualizálható felelősség, hiszen nincs ember, aki képes volna végtelenül felelősnek lenni. A végtelen felelősség fogalma egy *tendenciára* utal, egy igényre, egy felszólításra; annak tényére, hogy a másik mindig többet vár, mint amit adhatok, mindig elesettebb, mint amennyire képes lehetek támogatni, mindig magányosabb, mint amennyire közösséget vállal-

hatok vele, és legfőképpen mindig halandó marad, akár ha a saját életemet is odaadom érte. Ezért a másik halálának pillanata – amit Heidegger tévesen csak az „*akárki*”⁴⁶ világának eseményeként képes értelmezni – egyben saját lehetőségeim végességének tapasztalata is. Ekkor ugyanis kiderül: olyasmire tettünk ígéretet, amit nem lehet teljesíteni. Éppen ez a kudarc alkotja Orpheusz tapasztalatának magvát is. Orpheusz két értelemben is kudarcot vall. Egyrészt a hagyományos értelmezés szerint kudarcot vall férfiasságában, mert feltámasztani próbálja kedvesét, ahelyett, hogy hőshöz méltóan utánahalna.⁴⁷ Másrésztől, ha már Orpheusz belevágott alvilági kalandjába, igazán „kibírhatta volna”, hogy ne pillantson Eurüdikére azon a bizonyos kifelé vezető úton. Mindebben azonban kudarcot vallott, engedett türelmetlen vágyának, és hátranézett. Megtette azt, amit nem volt szabad megtennie. Kérdéses azonban, hogy Orpheusz valóban türelmetlensége miatt bukott-e el. Maurice Blanchot a mítoszról elmélkedve arra jut, Orpheusz igazi célja abban állt, hogy a halált „*visszahozza a nappali fényre, s a nappal fényében formát, alakot és valóságot adjon neki. Orpheusz bármit megtette, de nem nézhet szembe e »ponttal«, nem nézheti az éjszakában az éjszaka középpontját*”.⁴⁸ Vagyis e művet, összhangban a görög művészetfelfogással, csak akkor lehet létrehozni, ha a forma csendes tökélyét nem önmagáért keresik, nem azért az egyetlen, tiltott pillantásért.

Mindez itt azonban bennünket csak annyiban érdekel, amennyiben hozzásegít Celan lehetséges megértéséhez. Az emlékezet, amennyiben összekötődik egy másik, új élet ígéretével, természetesen Celannál éppannyira kudarcra ítélt, amennyire „*a nappal [...] elítéli [Orpheusz] vállalkozását*”. Orpheusz így a kudarc bizonyosságába száll alá. A kudarc már akkor megkezdődött, mikor első lépéseit megtette. A visszapillantásban jelentkező türelmetlenség itt már nem vétek, hanem az akarat mozgásának szükség-szerű iránya. Az emlékezet fekete sebéről, név és sors kapcsolatáról tanúskodik a következő mű:

„SCHWARZ,
*Wie die Erinnerungswunde,
 Wühlen die Augen nach dir
 In dem von Herzzähnen hell-
 Gebissenen Kronland,
 Das unser Bett bleibt:*

*Durch diesen Schacht musst du kommen –
 Du kommst.*

*Im Samen-
 Sinn
 Sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer:*

*Das Namengeben hat ein Ende,
 Über dich werf ich mein Schicksal.”*

(Feketén, / Mint az emlékezet sebe / A szemeim ásnak hozzád / A szív fogaival fényesre harapott / Koronaföldön / Amely az ágyunk marad: / Ezen a tárnán keresztül kell jönnöd / Te jössz. / A mag- / értelemben / csillaglik neked a tenger, legbelül, örökké. / A névadás véget ér, / Rád vetem sorsomat.)⁴⁹

E sorok az eddigi megfontolások fényében világosabban szólnak hozzánk. A vers témája az emlékezet, melyből név és sors sarjad. A *mi* ágyunkról van szó, valamiről, ami kettőnk közös tulajdonát képezi. Az ágy (németül Bett) egyben otthon (héberül Beth) is, mint arról a HÜTTENFENSTER című vers beszél.⁵⁰ Ugyanakkor igen erős a vers erotikus dimenziója. A feketeség, a másik közelsége, egy világosra harapott táj, amit a magunkévá teszünk; mindez előkészíti érkezésed bizonyosságát. Jönnöd kell – és te jössz.

A névadás véget ér – rád vetem sorsom. Hogyan értsük e sorokat? Az első, ami Celan olvasójaként feltűnik, a „név” szó rendkívül gyakori és tudatos használata. Ahogyan a jelentés sem díszként kapcsolódik a szóhoz, úgy a nevet sem valamiféle kicserélhető bélyegként viseljük. A név problematikája elválaszthatatlan attól a szellemi örökségtől, amelyet az ŐSZÖVETSÉG adott nekünk – egyrészt az istennév kimondásának tilalmától, másrészt az emberi név örökkévalóságáról: „*Adok nékik házamban és falaimon belül helyet, és oly nevet, amely jobb, mint a fiakban és a lányokban élő név; örök nevet adok nekik, amely soha el nem vész.*”⁵¹ (Kiemelés – B. I.) Hogyan értsük tehát, hogy a név örök, ugyanakkor a névadás véget ér, hogy helyét egy feléd tartó sors vegye át?

Az a névadás, melyről Ézsaiás beszél, nem az állatok megnevezésének képessége, nem az a hatalom, amelynek segítségével az ember uralma alá hajthatja a Földet, hanem az az isteni hatalom, amellyel Isten kinyilvánítja az emberhez fűződő kitüntetett viszonyát. Isten egyedül az embernek adott nevet – minden másnak az ember ad. Walter Benjamin A NYELVRŐL ÁLTALÁBAN ÉS AZ EMBEREK NYELVÉRŐL⁵² szülő esszéjében szintén megkülönbözteti a névadás e két szintjét. A névben maga a nyelv beszél. Minden, ami van, a nyelvben van. Ami helyet talál e világban, az nyelvileg kapcsolódik hozzá, azáltal, hogy szóba kerülhet. A névadás tehát lényegét tekintve teremtés. Nevet adni valaminek annyi, mint ahhoz a lehetőséghez juttatni, hogy beszéljünk róla, s hogy a dolog maga saját nevében megszólaljon – vagyis hogy egyáltalán létezhesen.

Természetesen aligha remélhetünk világos választ a kérdésre, hogy e kettő közül vajon melyik név adásáról van szó. Úgy vélem, mindkettőről, a két szint – az ember emberrel és az ember Istennel folytatott beszéde –, mint Celan annyi más versében is, együtt jelenik meg, átjátszik egymásba. Celan egy másik verse szintén „te” és „Isten” felcserélhetőségéről tanúskodik: „*Einer will wissen / warum ich bei Gott / nicht anders war als bei dir*” (Valaki tudni akarja / miért nem voltam más Istennél / mint melletted).⁵³ Az én egy olyan identitás nélküli szubjektivitás hordozója, amely sosem hagyja el: „*Niemals / war ich ein anderer / als ich selbst.*” (Sosem / voltam más / mint saját magam.) Sosem voltam más; ez azonban nem jelenti, hogy *valaki* voltam. Az identitás hiánya az, amely megalapozza egy kimeríthetetlen értelemmel rendelkező kapcsolat lehetőségét. Minden értelem valójában értelemek rögzítése. Egy végtelen értelem – ami ismételten nem aktualitásra, hanem egy tendenciára, egy lehetőségre utal – ezért szükségképpen ott nyílik meg, ahol az identitás felszakad. Mindez szélsőséges esetben a halál tapasztalatahoz kötődik: az idegen *szépsége* rést üt egy szubjektív létezés rendjében, és azt mintegy pusztá jelenlétével, némán ítéli halálra. Ezt fejezi ki egy hátborzongató helyen Kafka EGY FALUSI ORVOS című elbeszélésének szereplője, aki menthetetlen betege felett így töpreng: „*Megtaláltam a te nagy sebedet; ez az oldaladban nyíló virág pusztít el téged.*”⁵⁴

„Te” és „Isten” felcserélhetőségének értelme nem abban áll, hogy a két szó rokon értelmű volna. A szubsztitúció lehetőségét sokkal inkább a „te” szó identitásának hiányában, fentebb már felidézett abszolút rögzíthetetlenségében kell keresnünk. Egy meghatározott teológiai kontextusban ugyanakkor a „te”-vel való viszony, legyen az a felesbarát, az árva, az özvegy vagy akár az ellenség, valóban elválaszthatatlan az Isten-

hez fűződő viszonytól. Itt nem annyira a páli teológiáról van szó, mely szerint az Istennel szembeni kötelezettségeinknek a felebaráttal való viszonyban teszünk eleget, hanem sokkal inkább a dialogicitás ama Rosenzweig-től származó gondolatáról, mely szerint „[a]z *énnek Isten belsejében egy Te válaszol*”.⁵⁵

Az elemzett vers utolsó két sora tehát – „*A névadás véget ér / rád vetem sorsom*” –, amennyiben eltekintünk a vers első szakaszának erotikus konnotációjától, értelmezhető Isten egyes szám első személyben megfogalmazódó szavaként is. A névadás véget ér, minek következtében az emberi létezésben a név örökkévalósága összefonódik az individuális halandósággal. Az idő olyan paradoxona ez, melynek végső forrását Emmanuel Lévinas az igazság kettősségében fedezte fel: „*Az igazság egyszerre követel meg egy végtelen időt és egy olyat, amelyet megpecsételhet, vagyis egy bevégzett időt.*”⁵⁶ Mindez lényegében már a „végleges” szó kétértelműségében jelen van, hiszen azt nevezzük véglegesnek, ami egy végtelen időre véges – vagyis meghatározott – marad. Pontosan ez a paradoxon jelenik meg a névadásban. A név örök, vagyis végleges, ám mivel egy értelmet rögzít, mégpedig végérvényesen, ezért a végesség pecsétjét üti a megnevezettre. A névadás ezért véget ér; nem azért, mert a név elvész, hanem mert akinek neve van, az szükségképpen véges lény. A halál a végtelen tagadása, a tagadás azonban itt nem egyszerűen ellentétet jelöl. A halál nem vet véget a név értelmének – vagyis az életnek –, hanem éppenséggel fenntartja és lehetővé teszi azt, formát ad neki. Lehetetlen vállalkozás volna e helyen a halál jelentésének és jelentőségének Celan egész költészetére vonatkozó értelmezését adnunk. Abban azonban alighanem igaza van Jean Bollacknak, hogy „*a halál nem ellenpóbus; a halál sokkal inkább a választóvonal, melynek révén a beszéd lehetővé válik*”.⁵⁷ A halál úgy viszonyul az élethez, ahogyan a csend a nyelvhez. Nem ellenséges, morajló tengerként öleli körül, hanem már bensejében elkezdődik.

A névadás végeztével tehát Isten és ember sorsa együttesen kezdődik el. Isten sorsa rávetődik az emberre – mint egy háló vagy mint egy árnyék. Arról a félelmetes összetartozásról van szó, amelyet már a lenni ige kétértelműsége is kifejez: a lenni (sein) egyszerre jelent létezést (Dasein) és őhozzá tartozást (Ihmgehören). Ezt a félelmetes közelséget fejezik ki a TENEBRAE című vers Hölderlint parafrázáló első sorai: „*Nah sind wir; Herr / Nahe und greifbar*” (Közel vagyunk, Uram / Közel és foghatóan).⁵⁸

A vers címe, TENEBRAE, sötétséget jelent, és egy visszatérő bibliai motívumra utal. „*Hat órától kezdve pedig sötétség lőn, mind az egész földön, kilencz óráig*”⁵⁹ – hangzik el Jézus keresztre feszítésekor. A sötétség az ÓSZÖVETSÉG-ben nem kevésbé jelentős és emblematikus helyeken bukkan fel. A teremtéskor „*Setéség vala a mélység színén*”,⁶⁰ és Isten szava a Szináj hegyén „*a setéség közepéből*”⁶¹ hangzik el. Életének alighanem legnehezebb óráiban Jób így átkozza el születése idejét: „*Az a nap legyen sötétség, ne törődjék azzal az Isten onnét felül, és világosság ne fényljk azon.*”⁶² Ez a sötétség nem a szavak értelmet hordozó árnyaira, hanem arra az éjszakára utal, amelyben a gyilkosság bekövetkezik. „*Es war Blut, es war / was du vergossen, Herr*” (Vér volt, melyet / te ontottál, Uram).

A Celan verseiben megjelenő halál valóban nem nyugalom és pihenés, hanem a győzedelmes erőszak pillanata. Nem *saját* halál, amiről Rilke beszél. Perire sine causa, így Tertullianus, avagy „*nem saját halálukat halták*”. A költő számára ez a tapasztalat egyedül az emlékezetben válik megközelíthetővé, egy olyan emlékezetben, amely ott kezdődik, ahol mi magunk sosem voltunk. „*Und Kraft und Schmerz / und was mich stieß / und trieb und hielt*”⁶³ (És erő és fájdalom / és ami megütött / és űzött és tartott) – kezdődik egy másik költemény. Az első szó – „*És*” – a fentebb elemzett parataktikus mon-

datszerkesztés alapszavaként a kezdet lényegi megragadhatatlanságára utal. Az Ésben a pillanatok ugyanakkor nem állnak monoton rendbe, hanem az emlékezetre erővel és fájdalommal hatnak. E hatás nem marad eredmény nélkül, ami megszületik, az lényegileg *az elbeszélés poétikája* – így interpretálja a költeményt Harald Weinrich.⁶⁴ Ami történt, elmondatik, még akkor is, ha talán „*dies anders zu sagen sei als / so*”⁶⁵ (ezt más-hogy kellene mondani, nem / így).

Orpheusz az emlékezet alakja. Amíg azonban Orpheusz számára az emlékezet a mű szolgálatába szegődik, addig Celannál először a mű teremt meg az emlékezet lehetőségét. Celan versei nem falra akasztható képek, hanem ablakok. Orpheusz elveszíti Eurüdikét a dalban; ám Eurüdiké már jóval a dal előtt elveszett. A művész megmarad az árnyékok között: látja Eurüdikét, mikor az láthatatlan, látja a feledés fátylát, amely arcát takarja. Úgy issza Hádész levegőjét, ahogy mi isszuk a hajnal fekete tejét.⁶⁶ Celan oda száll alá, ahol már az emberen túlról énekelnek. Visszatértében – a tapasztalatban, mely művé lett – szava ellenszó (*Gegenwort*): Büchner Lucile-jének ellenszava: „*Éljen a király!*”⁶⁷ E kiáltásnak szó szerinti értelme van. „*Éljen a király!*” – ez nem azt jelenti, hogy „dicsőséget a királynak”, hanem azt mondja: *éljen, vagyis ne haljon meg* – ne legyen elpusztítható semmilyen élet a földön. E szó ellenszó, vagyis szemben áll nem pusztán a politikai közhangulattal, hanem egy olyan világ kérlelhetetlen valóságával, amely megengedi a halált, és gyilkosság formájában meg is cselekszi azt. Az ellenszó a forradalmi csöcseléknak royalista botrány, a többieknek pedig közönséges bolondság, hiszen a király Lucile kiáltásának idején már régóta halott. Celan DANTON-értelmezése szerint az egész műben lényegében ez az egyetlen *költői* szó. *Éljen a király!* – „*Ez az ellenszó, a szó, amely elszakítja a láncokat, a szó, amely nem hajt fejet »a történelem útonállói és uzsorásai« előtt; a szabadság tette. Egy lépés.*”⁶⁸

Celan poétikája ilyen ellenszó. Fa, mely zöldell. Fa, mely szemben áll a pestissel.⁶⁹

Jegyzetek

1. Maurice Blanchot: THE WRITING OF THE DISSASTER. University of Nebraska Press, 1995. 4.
2. III., 181. A továbbiakban a csak római számmal megadott hivatkozások a Celan-összkiadás köteteire vonatkoznak.
3. II., 411.
4. Otto Pöggeler: SPUR DES WORTS. ZUR LYRIK PAUL CELANS. Verlag Karl Alber Freiburg/München, 1986. 214.
5. „*A láthatatlan harmónia a láthatónál erősebb.*” In: Kirk–Raven–Schofield: A PRESZÓKRATIKUS FILOZÓFUSOK. Atlantisz, 2002. 286–287. Csiszter Kálmán és Steiger Kornél fordításán módosítottam, mivel a görög szövegben a harmónia szó szerepel.
6. L. Gottfried Benn: PROBLEME DER LYRIK. Wiesbaden, 1951. Idézi: John Felstiner: PAUL CELAN. EINE BIOGRAPHIE. C. H. Beck, München, 1997. 153.
7. III., 199.
8. „*Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik.*” In: DER SATZ VOM GRUND. Klett-Cotta, 2006. 89.
9. Idézi Maurice Merleau-Ponty: A LÁTHATÓ ÉS A LÁTHATATLAN. L'Harmattan, 2006. Ford. Szabó Zsigmond és Farkas Henrik. 110.
10. NACHLASS, 57.
11. Franz Kafka: AZ ÉN CELLÁM. Európa, 1989. 35.
12. III., 177.
13. NACHLASS, 179.
14. Jean Bollack: PAUL CELAN. POETIK DER FREMDHEIT. Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2000. 50. k.
15. Vö. Emmanuel Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTE-

- LEN. Jelenkor, Pécs, 1999. „Ezért [a retorika] *par excellence* erőszak, azaz igaztalanság.” Lévinas nyelvfilozófiai gondolatai további, igen mély rokonságot mutatnak a celani poetológiával. L. uő: PAUL CELAN – A LÉTTŐL A MÁSIKIG. In: *Nagyvilág*, XLVI/9. szám, 2001. szeptember.
16. Theodor W. Adorno: PARATAXIS. ZUR SPÄTEN LYRIK HÖLDERLINS. In: uő: NOTEN ZUR LITERATUR III. Frankfurt/Main, 1965. Adorno Schönberg zenéjére is utal, amely szintén a hierarchikus viszonyok leépítését és megszüntetését célozza.
17. Theodor W. Adorno: AESTHETISCHE THEORIE. Frankfurt/Main, 2003. 476. k.
18. Christoph Perels: DAS GEDICHT IM EXIL. In: Dietlind Meinecke (Hrsg.): ÜBER PAUL CELAN. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1973. 212.
19. In: ARGUMENTUM E SILENTIO. INTERNATIONAL PAUL CELAN SYMPOSIUM. Edited by Amy D. Colin. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1987. 12.
20. Vö. III., 185.
21. JÓB, 39, 37.
22. III., 197.
23. A hallgatás poétikatörténetéről I. Otto Lorenz kitűnő könyvét: SCHWEIGEN IN DER DICHTUNG. HÖLDERLIN – RILKE – CELAN. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1989.
24. Rilke: BRIEFE IN ZWEI BÄNDEN. Hrsg. von Horst Nalewski, Frankfurt/Leipzig, 1991. I., 819.
25. In: Walter Benjamin: ANGELUS NOVUS. 1980. 805.
26. „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.” III., 185.
27. Vö. „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen” (Vannak még / dalok, énekelni, túl / az emberen) – II., 26.
28. Vö. Hofmannsthal: LEVÉL. In: KULTUSZ ÉS ALDOZAT. A NÉMET ESSZÉ KLASSZIKUSAI. Európa, 1981. 435–448.
29. I., 193.
30. II., 23.
31. I., 37.
32. I., 135.
33. Novalis HIMNUSZOK AZ ÉJSZAKÁHOZ című művére utalok.
34. Utalhatunk Mandelstam – Celan egyik legkedvesebb szerzője – félelmetes soraira is: „*Athéné, tenger zord uralkodója, / kősisakod dobd el, napod kihúnyt. / Tündöklő Petropolban meghalunk, / helyetted Perszephoné ült a trónra.*” Ford. Lator László. In: Oszip Mandelstam: CSILLAPÍTHATATLAN SZAVAK. Európa, 1975. 44.
35. I., 220.
36. III., 76.
37. Mindez Hölderlinnél jelenik meg különösen hangsúlyos formában, már olyan nagy műveinek címében is, mint a MNEMOSYNE, illetve az ANDENKEN. L. erről: Dieter Henrich: THE COURSE OF REMEMBRANCE AND OTHER ESSAYS ON HÖLDERLIN. Stanford University Press, 1997.
38. Vö. Martin Heidegger: LÉT ÉS IDŐ. Gondolat, 1989. 555.
39. I., 225.
40. Korai filozófiájában Lévinas éppen ezt a gondolatot fejti ki, I. uő: LE TEMPS ET L'AUTRE. Fata Morgana, Montpellier, 1979. (Emmanuel Lévinas: AZ IDŐ ÉS A MÁSIK. Gulyás Péter fordítása. *Világosság*, 2007/10.)
41. NACHLASS, 117.
42. Vö. Todesfuge: „*Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng.*” I., 41.
43. „*STEHEN im Schatten / des Wundenmals in der Luft.*” II., 23.
44. II., 166.
45. „*Die Hermeneutik aber ist eine Philosophie der begrenzten Vernunft.*” Günter Figal: DER SINN DES VERSTEHENS. Stuttgart, 1996. 11. k.
46. Az akárki (das Man) híres elemzését I. Martin Heidegger: LÉT ÉS IDŐ. Gondolat, 1989. 240–263.
47. Régi és mély előítélet ez Orpheusszal szemben. L. Platón: LAKOMA, 178d, illetve: „[E]lpuhult volt, és nem bátor, mert citerajátékos volt, és nem férfi” – írja róla Kierkegaard. L. FÉLELEM ÉS RESZKÉTÉS. Európa, 1986. 40. Ez az előítélet abban a történetben is tükröződik, mely szerint Orpheusz volna a homoszexualitás „feltalálója”, illetve mely szerint – mint azt Dürer egy képe is megörökíti – nők verték volna agyon.
48. Maurice Blanchot: ORPHEUSZ PILLANTÁSA. In: AZ IRODALMI TÉR. Kijárat, 2005. 140.
49. II., 57.
50. I., 278. k.
51. ÉZSALÁS, 56, 5.
52. In: Walter Benjamin: A SZIRÉNEK HALLGATÁSA. Osiris, 2001.
53. II., 363.
54. Franz Kafka: ELBESZÉLÉSEK. Ferenczy, 251.
55. Franz Rosenzweig: DER STERN DER ERLÖSUNG. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1988. 194.
56. Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTELEN, 244.
57. Bollack, 60.
58. I., 163.
59. MÁTÉ, 27:45.
60. I MÓZ, 1:2.
61. V MÓZ, 5:23.

62. JÓB, 3:4.

63. II., 398.

64. Harald Weinrich: LÉTHÉ. A FELEJTÉS MŰVÉ-
SZETE ÉS KRITIKÁJA. Atlantisz, 2002. 257–262.

65. Uo.

66. I., 41.

67. III., 189.

68. „*Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den
»Draht« zerreisst, das Wort, das sich nicht mehr vor
den »Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte«
bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.*”
III., 189.

69. „*Aber; / aber er bäumt sich, der Baum. Er; / auch
er / steht gegen / die Pest.*” I., 230.

Sárándi József

TOLLRAJZ

Vízszintes szeméremrés a száz
Orrod persze aszkétaorr
csupán az ízlése kényes
miként egész elnyúlt alvó testedé
kényes akár a frizurád –
(filmbeli angol kisasszonyokra emlékeztet)
Te vagy az ifjú Polly néni
vasárnapi iskolámban

VÁLASZ HASONLATODRA

K. Zsuzsának

Tökéletlenségem
a remekművek tökéletlensége –
önformát teremtő anyag
a tagadva vállalt Mester
szellemtestének öt sebével
mely visszasajog majd
minden tökélytől dühöngő nemzedékben
Látni fogják
mit a kortárs vakság gátol:
a befejezett dolgok
(egy ember egy vers)
hanyatláskezdetek
az Idő s a Tér célkeresztjén