

Muzyka mową milczenia? Celanowskie *Argumentum e silentio* w *Notturmo*  
(*Quartetto III*) (1986-1993) Luciana Berio

---

Michał Klubiński

Próba przełożenia doświadczenia Holocaustu na język sztuki nieustannie przewartościowuje tradycyjne techniki narracji i funkcje dzieła w społeczeństwie. Za każdym razem twórca poprzez język, kształt, formę artystyczną, natrafia na opór sztuki wobec niewyrażalnych cierpień milionów anonimów. O tym problemie w odniesieniu do literatury pisał wymownie Alvin Hirsch Rosenfeld w pracy *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*:

...literatura Holocaustu stanowi zupełnie inny wymiar pisarstwa-nieograniczone do określonej tematyki, zmusza nas ono do rozważenia fundamentalnej zmiany naszego sposobu percepcji i ekspresji, do przyjrzenia się naszemu odmienionemu sposobowi bycia w świecie<sup>1</sup>.

Dalej czytamy:

Tym, co naprawdę daje tu o sobie znać jest cierpienie i narastająca frustracja pisarza stojącego wobec rzeczywistości, która umniejsza i paraliżuje zasoby języka. Twórca staje się podobny do człowieka wierzącego, którego dusza tęskni za pełnią Obecności, a zmuszana jest pogodzić się z pustką i ciszą Nieobecności. Ośrodki duchowego życia jednostki - inteligencja, wyobraźnia, pewność siebie - zostają w takich chwilach sparaliżowane<sup>2</sup>.

W literaturze poholocaustowej nie brakowało świadectw łączących tragiczne konstatacje bólu z wiernością zgładzonym, osobiste wyznanie z religijnym pojednaniem z losem. Ale twórcą, który zbudował najbardziej osobisty świat na zgliszczach upadłej w Auschwitz mitologiczno – religijno - heroicznej narracji był poeta Paul Celan. W jego poezji negacja świata, w którym zrujnowane zostały tradycyjne wartości przybiera formę strumienia oderwanych od siebie przeżyć, metafor i znaczeń, konstatających nagość poholocaustowego istnienia w świecie pozbawionym jedności i współodczuwania. W jego stylu odbijają się groteskowo dawne kanony i cnoty ludzkości (w *Fudze śmierci* np. poeta ironicznie parafrazuje *Fausta*, w *Tenebrae* dekonstruuje hymn *Patmos* Hölderlina by dojść do zakwestionowania biblijnego aktu Stworzenia w *Psalmie*). Owa dekompozycja, objawiająca się w sferze języka pełnego grzęznących w gardle quasi-metafor i neologizmów służy dotarciu do źródła zbezczeszczonej przez nazistów mowy i odbudowaniu świata pierwotnych pojęć. Ważne jest tu także

---

<sup>1</sup> Alvin Hirsch Rosenfeld: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. Barbara Krawcowicz, Cyklady, Warszawa, 2003, s. 26.

<sup>2</sup> Tamże, s. 28.

napięcie wytwarzane pomiędzy znaczeniem a formą tak aby język wyzbyty dekoracyjności i symbolizmu, swej ekspansywnej natury, mógł przenikać w najgłębsze rejony ludzkiego cierpienia. Poeta w *Przemówieniu z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy* w 1958 r. tak określał ten rodzaj przekazu:

Osiągalne, bliskie i nie utracone wśród (...) strat pozostało jedno: język. On, język, nie zginął, tak, mimo wszystko. Ale musiał teraz przejść przez własne niemożności odpowiedzi, przejść przez straszliwe zamknięcie, przez tysiące mroków niosących śmierć mowy. Przeszedł przez to i nie znalazł słów na to, co się zdarzyło, jednak szedł przez dzianie się. Przeszedł i dane mu było znowu wyjść na światło dzienne wzbogaconym: o to wszystko<sup>3</sup>.

Przeźrenie wiersza staje się więc u Celana w nowy sposób kosmosem, w którym zderzają się ze sobą wszelkie odłamki świata, a istotą jest budowanie wspólnoty poprzez zaprzeczenie bliskiej obecności Boga i drugiego, poprzez dyskretną, powolną i niewyraźną rozmowę z pozostałymi prochami własnej istoty i relacji „ja” ze światem. Przytoczmy jeszcze raz słowa poety:

Wiersz staje się (...) wierszem owego kogoś, kto zadaje pytania tym zjawiskom i je zagaduje – powstaje rozmowa – często jest to rozmowa rozpaczliwa. Dopiero w przestrzeni tej rozmowy konstituuje się to, co było zagadywane, gromadzi się wokół zagadującego je i nazywającego Ja. Ale to, co było zagadnięte, wnosi swoje innobycie i przez nazwanie zostaje równocześnie zamienione na Ty. Jednakże w owym „tu i teraz” wiersza, (...) jeszcze w tej bezpośredniości i bliskości pozwala temu Innemu współprzemawiać tu, poprzez to, co dla niego jest najbardziej znamienne: przez jego czas<sup>4</sup>.

Wyjątkowość Celanowskiego stawania się na nowo poprzez milczenie wobec absurdu śmierci potwierdza też w swojej *Teorii estetycznej* Theodor Wiesengrund Adorno, 17 lat po wygłoszeniu niesłusznie utrwalonej w historii tezy „Nie sposób pisać poezji lirycznej po Oświęcimiu”. Określa on poezję Celana jako wybitnie hermetyczną, która jednocześnie rewiduje dotychczasowe założenie tego kierunku – autoteliczność języka poetyckiego, rejestrowanie przez niego zmiennego świata zewnętrznego zastępuje zaś niemożnością wypowiedzenia rzeczywistości:

U najwybitniejszego przedstawiciela poezji hermetycznej we współczesnej liryce niemieckiej, Paula Celana, zawartość doświadczeniowa tego, co hermetyczne, ulega odwróceniu. Tę lirykę przenika wstyd sztuki w obliczu cierpienia uchylającego się tak przed doświadczeniem, jak i przed wysublimowaniem. Wiersze Celana chcą wypowiedzieć największą zgrozę przez przemilczanie. Sama zawartość ich prawdy staje się czymś negatywnym. Naśladują one mowę poniżej mowy bezradnego człowieka, a nawet wszelkiej organiczności, mowę tego, co umarłe w kamieniu czy gwieździe. Nieskończona dyskrekcja, z jaką odzywa się radykalizm Celana dodaje mu siły. Mowa czegoś pozbawionego życia staje się ostatnią pociechą w obliczu śmierci pozbawionej wszelkiego sensu<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Paul Celan: *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*, tłum. Feliks Przybylak, w: P. Celan: *Utwory wybrane* Wybrał i opracował Ryszard Krynicki, Wydawnictwo Literackie, (seria „Pisarze Języka Niemieckiego”), Kraków 1998, s. 315.

<sup>4</sup> P. Celan: *Meridian*. Przemówienie wygłoszone z okazji przyznania Nagrody im. Georga Büchnera, Darmstadt, 22 października 1960, tłum. F. Przybylak, cyt. w: P. Celan: *Wiersze*, Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F. Przybylak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988: Posłowie, s. 293-294.

<sup>5</sup> Theodor Wiesengrund Adorno: *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN (Biblioteka Współczesnych Filozofów), Warszawa 1994, s. 585.

Muzyka przez wieki była obecna w życiu ludzkim jako religijny, kulturowy i estetyczny fenomen, sytuujący słuchaczy w perspektywie nieskończonego i emocjonalnego piękna. Często jednak w historii ludzkości dochodziło do wstrząsów, gdy humanizm kompozytorskiego przekazu przekładany był na władczą utopię ładu. Skrajnym przejawem tych tendencji była muzyka obozów koncentracyjnych, w której piękno dusiło ostatnie nadzieje na odzyskanie ludzkiej autonomii, było naturalistyczną drwiną z ograniczonej fizyczności człowieka. Wybitny francuski pisarz i eseista, autor powieści *Wszystkie poranki świata*, Pascal Quignard, w swoim kluczowym szkicu *Nienawiść do muzyki* zinterpretował muzykę w obozach w perspektywie zła totalnego. Czytamy tam m.in. takie słowa:

Muzyka przyciąga ku sobie ludzkie ciała. Jest jak syrena z opowieści Homera. Ulisses przywiązany do masztu swojego okrętu, wpada w sidła wabiącej go melodii. Muzyka to przynęta, która zwabia dusze i prowadzi je na śmierć. Przysparzała cierpienia deportowanym, których ciała poruszały się wbrew ich woli. Nie sposób wysłuchać tego bez drżenia: nagie ciała wchodziły do komór gazowych przy dźwiękach muzyki<sup>6</sup>.

Pomimo że w zinterpretowanej przez Quignarda kaźni uczestniczyła instrumentalnie traktowana muzyka przeszłości, dla współczesnych kompozytorów sytuacja ta nie mogła nie stanowić namysłu, prowadzącego do momentu kiedy muzyka osiągnie stan wbrew sobie – piękna redukującego swój wymiar estetyczny i współczujący. Postawa ta mogła zaistnieć poprzez odżegnanie się kompozytorów od manifestacyjnych przejawów humanizmu, a więc powrót do czystej struktury dźwięku, rezygnującej jednak z poczucia całości i nieprzeniknienia formy. Ekspresyjne oblicza neoklasycyzmu, uobecnione poprzez utwory oratoryjne w hołdzie ofiarom totalitaryzmów (m.in. Tippetta, Palestra, Maciejewskiego) nie mogły stosownie wypełniać przestrzeni pomiędzy Jednością a Wypowiedzeniem. Ideał prześladowanego wcześniej postschönbergowskiego serializmu miał dla debiutujących po wojnie kompozytorów ostoją przeciw muzyce zniewolenia, jednak jego abstrakcyjna i techniczona logika nie mogła prowadzić do „mowy milczenia”. Owa ekspresja wyraziła być się najtrafniej w stylach indywidualnych, rozpiętych swoiście pomiędzy odkrywczym awangardowym poszukiwaniem a postmodernistyczną bliskością dawnych pojęć.

Luciano Berio zapisał się w historii muzyki wielopłaszczyznowymi poszukiwaniami granic muzyki, jej struktury ontologicznej, relacji ze słowem i znakiem, wreszcie jej miejsca we współczesnej cywilizacji. W swoich licznych dziełach symfonicznych, kameralnych, instrumentalnych, wokalnych, dramatyczno-muzycznych czy elektroakustycznych postępował za ideą jedności tej sztuki w wielu stylach, starych i nowych, przestrzeniach i funkcjach. W młodości jako awangardysta tzw. szkoły mediolańskiej wyznaczał nowoczesne sposoby artykulacji instrumentalnej. Na polu muzyki wokalne i teatru muzycznego poszukiwał uniwersalnych relacji pomiędzy słowem, jego znaczeniem, melodią a funkcją rytualną (*Recital*, *Passaggio*, *Laborinthus II*, opery: *Opera*, *La vera storia*, *Un Re in ascolto*). Tu zaznaczyły się próby

<sup>6</sup> Pascal Quignard: *Nienawiść do muzyki*, tłum. Ewa Wieleżyńska, „Literatura na świecie”, 2004 nr 1/2, s. 184-185.

zdefiniowania sytuacji granicznych człowieka: śmierci w perspektywie zniewolenia politycznego i cywilizacyjnego. Syntetyzującą i prowokacyjną była jego *Sinfonia*, manifest postmodernizmu, w której przeszłość frywolnie przeglądała się w rozkładającym się języku awangardy. Obok istotnych osiągnięć na polu muzyki elektroakustycznej Berio zwracał się także w stronę muzyki dawnych epok, muzyki popularnej i ludowej, poprzez liczne opracowania, parafrazy i cytaty.

Po okresie witalistycznych poszukiwań III Kwartet smyczkowy *Notturmo* stał się wyrazem ostatecznej jedności muzyki Beria ze sferą niemożliwej do semantyzacji świadomości Holocaustu; formą, w której napięcie pomiędzy dawnym toposem muzyki a niemożnością wyrazu historii prowadzi do redefinicji postmodernizmu oraz zmierza ku ekstremalnej dla sztuki sytuacji. Dzieło to powstało w 1993 roku na zamówienie Internationale Musikforschungsgesellschaft, Konzerthaus Wien i South Bank Centre London, dedykowane zostało Lorinowi Maazelowi z okazji 60. rocznicy jego urodzin a przeznaczone dla Kwartetu Albana Berga, który utwór ten prawykonał w 1994 roku.

Monolityczna, jednoczęściowa, ponad 20-minutowa forma jest swoistym studium odwrócenia istoty muzyki. Struktura składa się z nawarstwianych figur dźwiękowych, z których każda podąża innym tokiem. Subtelne i dynamiczne zabiegi artykulacyjne: glissanda, flazolety, obiegniki, ornamentacje, tremola na jednym dźwięku nieustannie zderzają się ze sobą w gwałtownych accelerandach i crescendach. Wszelkie wątki melodyczne sprowadzają się do nie rozwiniętych, wygasających motywów, często w ramach wąskiego ambitusu. Istotą jest tu owo zamknięcie w świecie przepelnionym naiwną humanizacją Zagłady. Nawet kiedy tok instrumentów podąża ku krystaliczności nut stałych zostaje zakłócany przez powracające figury. Konflikt jest ostatecznie nie rozstrzygnięty.

Kompozytor w komentarzu autorskim określił swój kwartet następująco:

*Notturmo* jest nokturnowe, ponieważ jest ciche. Jest ciche, ponieważ złożone z niewypowiedzianych słów i niekompletnych dyskursów. Jest ciche nawet wtedy gdy jest głośne, ponieważ forma sama w sobie jest cicha i niewyraźna. Wszystko powraca do siebie, wyciszone słowa sprowadzają się do powierzchni; każde z nich tak często zatrzymuje się na jednej figurze, drążąc ją obsesyjnie<sup>7</sup>.

Kluczowa dla interpretacji *Nokturnu* jest umieszczona przez kompozytora w lewym górnym rogu pierwszej strony partytury celanowska fraza *...Ihr das erschwiegene Wort... (Jej [nocy] to wymilczane słowo*<sup>8</sup>). Słowa te pochodzą z kanonicznego wiersza Celana *Argumentum e silentio*, włączonego do zbioru poetyckiego *Von Schwelle zu Schwelle (Od progu do progu)*. W wierszu poeta powraca do problemu poetyckiego przedstawienia irracjonalnego cierpienia. W zredukowanym języku, charakteryzującym cały

<sup>7</sup> Luciano Berio: Komentarz autorski *Kwartetu*, książeczka CD „Haydn: *Streichquartette* op.77, Berio: *Notturmo (Quartetto III)*, Alban Berg Quartett, EMI Classics, 1995, s. 7.

<sup>8</sup> P. Celan: *Argumentum e silentio*, tłum. Feliks Przybylak, cyt. za: P. Celan: *Wiersze*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F. Przybylak, op. cit.

zbiór, Zagładę przedstawia pod postacią nocy-śmierci. W przeciwieństwie jednak do tradycyjnej śmierci, rozgraniczającej wyraźnie przemijanie od wybawienia Celan widzi Zagładę pod postacią pojęcia absurdalnie wiążącego zapomnienie o ludzkim życiu ze „złotem” – dwuznacznym zbawieniem ofiar, któremu nie dane jest szybko nadejść. Noc porządkuje owe biegunowe stany, jakkolwiek ironicznie by to brzmiało. Ponieważ nie możemy określić ontologii tej nocy, poza towarzyszącym człowiekowi faktem nieistnienia, toteż słowo jako próba desygnatu nocy powinno dołączyć do tego absurdalnego łańcucha. Znamienne jest tu zastąpienie związania słowa z doświadczeniem („łańcuchem”) więzią słowa z nocą, sferą zamarcia i milczenia, pokory wobec niemożności wypowiedzenia doświadczenia. Ona to wyznacza słowu przeznaczenie, dalekie od romantycznych objawień, temu słowu, które w tradycyjnym pojmowanym losie ludzkim jest „gwiazdą ofruwane, morzem zalane”; słowu, które jednocześnie manifestowało władczość i pogardę w języku oprawców (słowa „złajdaczony słuchaniem oprawców/ również czas i czasy zdobywają”). Słowo śpiewające, wymowna kategoria antropologiczna, świadectwo losu towarzyszące momentowi „gdy sfera psów go z tyłu opadła” (oczywiście nawiązanie do śpiewanego w Niedzielę Palmową Psalmu 22(21), przepowiadającego męczeństwo Mesjasza), ma przemienić się w zamilknięcie. Ono to doprowadza do świtania nocy, zdawałoby się analogicznego do tego z *Fugi śmierci*, tyle, że tu podmiot próbuje wyjść z ciężącego mu doświadczenia. Tytułowe słowo „Argumentum” możemy tłumaczyć jako „przedmiot sztuki”, ale także jako „forma” i „świadectwo”, nierozdzielnie związane z ciszą.

Czy muzyka jest w stanie dotrzeć do sedna świata i uczuć? To pytanie zastanawiało kompozytorów od wielu stuleci. Po Holocauście pytanie zostało odwrócone – w jaki sposób można wyrażać muzyką ciszę<sup>9</sup>. Tradycyjna romantyczna wizja nokturnu, nacechowana atmosferą tajemniczości, ewokować mogła bliżej nieokreśloną epifanię. Muzyka jako zespół dahlhausowskich charakterów wyrazowych uporządkowana jest przecież w logiczną strukturę. Luciano Berio komponując swój trzeci kwartet smyczkowy nie chciał zapomnieć o dawnym wyrazie nokturnu. Chciał podkreślić, że muzyka w obliczu Holocaustu pozostaje nadal piękna, a więc absurdalne jest oczekiwać od niej jedności z ofiarami. Jednak to co decyduje o jej kreowaniu bytu naprzeciw cierpieniu jest lustraność, a więc siła oparta na wzbudzaniu do życia muzyki jako odbicia dawnych wyznaczników piękna – rozmaitych figur oraz istniejącego niejako poza formą procesu rozwoju materii, dźwięku wychodzącego naprzeciw niewyraźności. Trudno odnaleźć w dziele Beria bezpośrednie odniesienia do absurdu Holocaustu czy też powszechnej w dawnym toposie „mowy uczuć”. Niemożliwe jest jednak zaprzeczenie faktowi jak daleko wizja Beria odkrywa istotę postmodernizmu, którego intencją jest nie naśladowanie czy parodia ale właśnie niemożność. Postmodernizmu rozumianego jako pomost pomiędzy tym co wewnętrzne w formie a zewnętrzne w idei, ulotnej dla języka muzycznego. Nie sposób nie przywołać w tym miejscu jednej

<sup>9</sup> Rozumianą w tradycyjnym sensie semantycznym a nie jako strukturalny problem „ciszy w muzyce”, na ostatni temat por. artykuł Andrzeja Chłopeckiego: *Brzmienie ciszy*, „Tygodnik Powszechny”, nr 7 (3058), 19 II 2008, [http://tygodnik.onet.pl/37,0,6686,brzmienie\\_ciszy,artykul.html](http://tygodnik.onet.pl/37,0,6686,brzmienie_ciszy,artykul.html).

z najbardziej intrygujących filozoficznych teorii ostatnich dwudziestu kilku lat – interpretacji wzniosłości, zawartej przez Jeana-Françoisa Lyotarda w pracach *Le Différend*<sup>10</sup> oraz *Heidegger and the „jews”*<sup>11</sup>. Francuski filozof dialoguje tu z tradycyjną wizją tego stanu wyłożoną przez Kanta w *Krytyce władzy sądzienia*. Według Kanta, towarzysząca doświadczeniu wzniosłości wyobraźnia w kontakcie z transcendentną ideą kapituluje, pozostawiając wrażenie bólu oraz przyjemności płynącej z przecucia wyższej sfery ponadmysłowej. W ten sposób wzniosłość, przesycająca sztukę, pozostaje w nieustannej nostalgii wobec nieuchwytniej metafizyki. W wizji Lyotarda zaś dzisiejszą, postmodernistyczną wzniosłą sztukę, która podejmuje się interpretacji m.in. pohołocaustowej traumy, cechuje ukazywanie negatywnego faktu samego „nieprzedstawiania”, które reprezentowane jest przez pytanie *Czy to się wydarza? (Arrive-t-il?)*<sup>12</sup>. W ujęciu współczesnego filozofa kantowskie pytanie polega na *zatargu* rozumem a nieodgadnioną naturą, wysyłającą szereg sygnałów zmysłowych:

Pierwsza *Nota na temat Kanta w Zatargu*<sup>13</sup> wyszczególnia podstawowy konflikt zachodzący w każdym akcie przedstawiania pomiędzy poznającym podmiotem, odbierającym doznania afektywne, a „naturą”, czyli jego pierwszym interlokutorem. Podmiot „wie”, czy też raczej przeczuwa, że „coś” chce zostać wyrażone, lecz jest to niemożliwe w obrębie kategorii przestrzenno-czasowych. Nieokreślone doświadczenie wzniosłości sygnalizuje więc zatarg pomiędzy władzami rozumienia oraz odmiennością „natury”, która objawia się poznającemu podmiotowi w postaci różnorodnych doznań zmysłowych<sup>14</sup>.

Jeżeli postmodernistyczną narrację Beria uznalibyśmy za swoisty język odpowiadający kategoriom lyotardowskim<sup>15</sup>, stąd już bliski krok do uznania *Notturmo* za uosobienie konfliktu w zakresie treści holocaustowego mementa w muzyce.

Konkludując: Berio wie iż niemożliwe jest skomponowanie na cześć ofiar Holocaustu przywołującego dawnego nokturnu, symfonii, mszy czy awangardowego konstruktu. Idzie więc drogą pozornej energii uwolnionej w drgających quasi klasycznych figurach muzycznych, która staje się, lub manifestuje niemożność stania się, celanowską „nocą”<sup>16</sup>, przedmiotem zdolnym „zbudować świat” poza samym człowiekiem nie oczekującego metafizycznego pocieszenia. Czy ta swoista dialektyczna „mowa milczenia”

<sup>10</sup> Jean- François Lyotard: *Le Différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983.

<sup>11</sup> J.- F. Lyotard: *Heidegger and the „jews”*, transl. into English by Andreas Michael and Mark Roberts, Introduced by David Caroll, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.

<sup>12</sup> Dorota Głowacka: *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie wg Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 1/2 [103/4], s. 44-46.

<sup>13</sup> J.- F. Lyotard: *Le Différend*, op. cit.

<sup>14</sup> Podkreślenie moje – M.K.; D. Głowacka: *Wsluchując się w ciszę...*, op. cit., s. 46

<sup>15</sup> W lyotardowskiej koncepcji zatargu wprowadzone jest pojęcie „frazy”, które znaczeniowo kojarzone jest także z muzyką. W idei filozofa pojawienie się jednej frazy w postmodernistycznej narracji wyklucza zaistnienie jakiegokolwiek innej, zrywa ciągłość pomiędzy nadawcą a odbiorcą, pozostaje w konflikcie z innymi przejawami dyskursu, wreszcie pozostawia uczucie zapominania o „tu i teraz”, naprzeciw czemu wychodzi jedynie tzw „niemy afekt”. Próba empirycznego przełożenia tych kategorii na gramatyczny język muzyczny byłaby cennym doświadczeniem badawczym. Zadanie to wkraczałoby jednak na wyższy poziom semiotycznych rozważań.

<sup>16</sup> Owo porównanie uprawomocniłaby jednak dokładniejsza analiza „postmodernizmu” Paula Celana.

jest w stanie poruszyć muzykę, aby bardziej służyła ofiarom Holocaustu? Czy też potwierdza tylko jej ułomność? Czy może wskazuje na jej pozytywne nieprzeniknienie? Pytanie to niech pozostanie otwarte.

Paul Celan

*Argumentum e silentio*

Przywiązana do łańcucha  
między złotem a niepamięcią:  
noc.

Oba po nią sięgały,  
Obydwu pozwalala trwać.

Przywiąż,  
przywiąż i ty teraz tam, co w górę  
świtać chce obok dni:  
gwiazdą ofruwane słowo, morzem zalane.

Każdemu słowo.  
Każdemu słowo, co mu śpiewało,  
gdy sfora psów go z tyłu opadła –  
każdemu słowo, co mu śpiewało i zamarło.

Jej, nocy,  
gwiazdą ofruwane, morzem zalane,  
jej to wymilczane,  
któremu krew nie ciekła, gdy ząb jadowy  
przecinał sylaby.

Jej to wymilczane słowo.  
Wbrew tym innym, które wnet  
złajdaczony słuchaniem oprawców,  
również czas i czasy zdobywają,  
świadczy na koniec,  
na koniec, gdy tylko łańcuchy rozbrzmiewają  
świadczy o niej, która tam spoczywa  
między złotem a zapomnieniem,  
obu im spokrewniona od zarania –

Bo gdzie  
świta, że, powiedz, jeśli nie u niej,  
która w dorzeczu swojej łzy  
nurżającym się słońcom siew pokazuje  
ciągle i wciąż od nowa?

tłum. Feliks Przybylak, cyt. za: P. Celan: *Wiersze, Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F. Przybylak*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.