

TŐZSÉR ÁRPÁD

Az irodalom határai

A NEMZETISÉGI IRODALOM, A NEMZETI IRODALOM ÉS A VILÁGIRODALOM
FOGALMÁRÓL CSELÉNYI LÁSZLÓ ÉS GREDEL LAJOS NÉHÁNY MŰVE KAPCSÁN*Előszó helyett*

A dolgozatom címében szereplő „határai” szót tegyük lélekben idézőjelbe, hisz épp az irodalom „határtalanságáról” kívánok itt értekezni. Az idézőjelet persze kitehettem volna valóságosan is, de a címben a magyarázkodás – így az idézőjel is – mindig kontraproduktív. A cím ne magyarázkodjon, egy előszó már inkább megteheti ezt.

Jozsif Brodskij mondja: „*A nyelv, és úgy gondolom, az irodalom is, ősi, szükségesebb és tartósabb a társadalmi szervezet bármely formájánál. Az irodalomban gyakorta kifejeződő felháborodás, irónia vagy közöny az állam iránt lényegében az állandó, jobban mondva a végtelen reagálása az ideiglenesre, a behatároltra*”.¹ Az olyan fogalmak, mondom most már én, mint a „kisebbségi irodalom”, „nemzetiségi irodalom”, „nemzeti irodalom”, szintén a „társadalmi szervezetek” bizonyos formáihoz kötődnek, s a jelző nélküli irodalom számára valami „ideiglenesnek”, „behatároltnak” tűnnek, vagy – ahogy e dolgozat címe jelzi – „határokként” működnek. Munkám e „behatároltságokra” való „reagálás”, vagy ha úgy tetszik, a fentebb felsorolt irodalomelméleti és irodalomtörténeti fogalmak részleges revíziója kíván lenni.

Kisebbségi, nemzetiségi, nemzeti irodalom? Első hallásra, olvasásra az olvasó azt hihetné, poros, provinciális kérdések taglalásával akarom untatni. Akinek esetleg ilyen sejtése van, az se tegye félre a dolgozatomat! Hátha az eszmefuttatásom végén az irodalmi provincializmusok ellenszerének tudott „világirodalomról” is kiderül, hogy az irodalom egésze ma már azt is „ideiglenesnek”, „behatárolódásnak” érzi!

Szlovákiai magyar irodalom – to ti?

Az ún. határon túli (értsd: Magyarország határain túli) magyar irodalom (irodalomrészek) és az „anyaországi” magyar irodalom kapcsolatrendszerének, összetartozásának vagy különállásának az elméleti alapjai még a mai napig sincsenek megnyugtatóan tisztázva, s kérdéses, hogy lehet-e egyáltalán ezt a bonyolult problémát elfogadhatóan elméletbe foglalni.

Egy dolog viszont biztos: a kommunista totalitarizmus ezen a téren is durván egyszerűsített, mikor az ún. *nemzetiségi irodalom* kategóriájának a bevezetésével megoldhatónak vélte a kérdést, s a Magyarország határain túlra szakadt magyar néprészek irodalmának az „anyaország” irodalmától való különállását s a „befogadó” állam irodalmának kontextusával való szervesülését kész ténynek vette.

Például Dionýz Ďurišin, aki szlovák részről eddig a legkimerítőbben foglalkozott a témával, 1985-ben kijelenti: „*Mivel a nemzetiségi irodalom az adott államközösség irodalmának szerves része, más nemzeti irodalmakhoz fűződő kapcsolatait annak az iroda-*

¹ Idézi: ESTERHÁZY PÉTER: *A halacska csodálatos élete*. Budapest, 1991. 43.

lomnak a kapcsolatai határozzák meg, melynek teljes értékű alkotója.” Majd ugyanannak az írásának más helyén: „A cseh-szlovák irodalommal egységet képező magyar nemzetiségi irodalomnak a céljaiból és rendeltetéséből következik, hogy nem lehet a magyar nemzeti irodalom szerves része.”² Dionýz Durišin és mások az ilyen kategorikus kijelentések megfogalmazása során feltehetően abból a kardinális marxista tételből indultak ki, hogy a lét határozza meg a tudatot (így az irodalmat is), s a lét alatt természetesen az ideológiák közvetítette társadalmiszerkezeteket s nem az ontológiai értelemben vett egzisztenciát értették. Az irodalom „célja és rendeltetése” e szerint a marxista episztemológia szerint a társadalom és a társadalmilag meghatározott ember tükrözése, s a szlovákiai magyar író magától értetődően a szlovákiai szlovák, illetve a szlovákiai magyar embert tükrözi. S az a nyelv, amely mindezt „közvetíti”, csak valamiféle (változatlan formában adott) eszköz.

Jellemző, hogy az ilyenfajta elméleteket pont azok a szlovákiai magyar írói körök tették magukévá a legsimábban – s már jóval előbb a Durišin-féle összefoglalások előtt –, amelyek pedig egyébként a magyar nemzeti hagyományok és a nemzeti közösség védelmére rendezkedtek be, s (az irodalmat e védelem *eszközeként* használva) tulajdonképpen szemben álltak a minden hagyományt és hagyományos értéket manipulálni igyekvő szocialista és csehszlovák hatalommal. Ezek a körök ugyanis pontosan olyan inadekvát, irodalomidegen eszközökkel próbálták meghatározni a szlovákiai magyar irodalom fogalmát, mint maga a politikai hatalom (pontosabban az annak megfelelő irodalompolitika és irodalomtudomány). Így születtek meg a különféle kisebbségimzetiségi irodalmi paradigmák, mint például a „kisebbségi messianizmus” formulája, továbbá a „híd-szerep”, a „szlovákiai magyar regény”, a „helyi színek”, a „valóságirodalom” elmélete stb.

Ezeknek a részletes ismertetése és elemzése nem feladata jelen dolgozatomnak, de összefoglalóan megállapíthatjuk róluk, hogy többé-kevésbé társadalmi küldetést, elkötelezettséget fogalmaztak meg irodalmunk számára, s az irodalom immanens minőségeinek, elsősorban a nyelvnek mint kommunikációnak és egyben kommunikációs tárgynak másodlagos szerepet tulajdonítottak.

Csak természetes hát, hogy mikor egy olyan szlovákiai magyar írói nemzedék jelentkezett, amely nyelvközpontúságánál fogva nem fért, nem férhetett bele a felsorolt paradigmák egyikébe sem, a hazai kritikai élet képviselői felhőrdültek. Például az 1970-ben megjelent *Egyszemű éjszaka* című versantológiában debütáló kilenc fiatal költőt olyan kritikai ösztűz, dühödt ellenállás fogadta, amilyenre azóta sem volt példa irodalmunkban.

Pedig az ún. szövegköltészet (nyelvközpontú poétika) nem övelük jelentkezett először a szlovákiai magyar irodalomban: Cselényi László nyelvfilozófiai-szövegelméleti ihletésű verskísérletei már a hatvanas évek közepén, a költő első párizsi tartózkodása (1965–66) idején megíródtak, s kéziratban elég széles körben ismertté váltak itthon is. (Nyomtatásban csak 1968 decemberében jelenik meg belőlük néhány rész, *Összefüggések* címmel, a párizsi *Magyar Műhely* című folyóiratban.) Csakhogy Cselényi kísérleti költészetének akkor a mi fórumainkon még egyáltalán nincs kritikai visszhangja. Párizsban nem sokkal azelőtt zajlik az a Racine-vita, amelynek során Roland Barthes kijelenti, hogy a szöveg csak az értelmezés eredményeképpen létezik, azaz olvasás és kritika nélkül nincs mű, nálunk pedig – mintegy Barthes elmélete illusztrációjaként – Cselényi nagyszabású szövegkompozíciói látványosan „nem léteznek”. Tudunk róluk,

² Magyarul: DIONÝZ DURIŠIN: *A nemzeti irodalom mint irodalmi egység*. Kontextus, 1985/1.

de hiányzik az a nyelv, amelyen értelmesen lehetne róluk szólni. S paradox módon Roland Barthes neve s az irodalmi alkotásnak az a tőle származó definíciója, amely szerint a mű pusztán „verbális lehetőség”³, nem Cselényi László szövegei kapcsán íródik le nálunk először, hanem az említett antológia, az *Egyszemű éjszaka* előszavában, 1970-ben.⁴ (S a véletlenek egybeesése folytán épp e sorok írója írja le.)

Ez persze mitsem változtat a tényen, hogy a szlovákiai magyar írásbeliségben⁵ már a hatvanas évek közepétől alakulóban van a műveknek egy olyan vonulata, amely a szöveg, a nyelv immanenciáival határozza meg magát. Művelői nem fordulnak tételesen szembe a hivatalos, szocialista elkötelezettségű irodalommal, az irodalomtól a tételességet (a „nemzetiek” ellenzéki tételességét is) idegennek tartják, s az alkotást inkább alternatív, mintsem valamivel szemben kifejtett tevékenységnek fogják föl. Megintcsak Roland Barthes jegyében, akinek egy másik formulája szerint az írás a szabadság modellje, de természetesen ilyen minőségében is mindenekelőtt olyan nyelv, amely soha sem lehet azonos a hatalom nyelvével.

Ez az irodalmi vonulat a „szlovákiai magyar” jelzõt sem társadalmi meghatározottságként és elkötelezettségként vállalja föl, hanem valahogy úgy, ahogyan azt az Amerikában élõ szlovák képzõmûvész, Koloman Sokol egy alkalommal minden ún. határon túli mûvész nevében érvényesen megfogalmazta: A mûvésznak egy bizonyos közösséghez tartozását nem az határozza meg, hogy ez a viszony megfogalmazódik-e a mûvében, hanem az, hogy az illetõ közösség el tudja-e sajátítani a mûvész alkotását, fel tudja-e fedezni benne a saját arcát. (A gondolatot emlékezetbõl idézem, a lelõhelyét sajnos nem tudom megadni, de hasonlóan vélekedik az agg mûvész abban az interjújában is, amelyet Huszár Tibornak adott, s az OS c. folyóirat 1997 áprilisi – nulladik – számában jelent meg.)⁶

Szögezzük le mi is: ha eddig *szlovákiai magyar irodalmat* mondtunk, szóhasználatunk egyrészt hipotetikus volt, mert hisz csak ezután vizsgáljuk meg, hogy mennyiben van e kifejezésnek mai érvénye, másrészt azt akartuk vele érzékeltetni, hogy létezik egy magyar nyelvû közösség, amely – az idõ- és térbeli kapcsolatok miatt – a szlovákiai magyar szerzõkre és mûveikre fokozottabb mértékben odafigyel.

Szabadság és nyelvlényegûség

Cselényi László és Grendel Lajos jelentkezése és kitörése a szlovákiai magyar irodalomban/ból

Egy irodalom másságtudata *akkor megalapozott*, ha bizonyos viszonyító pontoktól is visszaigazolt. S az irodalom esetében hol lehetnek ezek a viszonyító pontok, ha nem magában az irodalomban (az illetõ nyelv irodalmának az egyetemében, hagyományai-ban és jelenében, az ún. világirodalomban stb.) és az olvasóban. A „szlovákiai magyar

³ ROLAND BARTHES: *Az írás nullfoka*. In: *A líra ma*. Gondolat, Budapest, 1968. 203.

⁴ *Egyszemű éjszaka. Fiatal szlovákiai magyar költõk*. Összeállította és az elõszót írta: Tõzsér Árpád. Madách, Bratislava, 1970.

⁵ A „szlovákiai magyar írásbeliség” kifejezést a „szlovákiai magyar irodalom” helyett szándékosan használom, hisz dolgozatomban éppen a „szlovákiai magyar irodalom” autonóm létének a problematikusságát vizsgálja. Ha ez utóbbi kifejezést idõnként mégis leírom, akkor az egyszerűség kedvéért teszem, s mindig „szlovákiai magyar írásbeliséget”, azaz Szlovákiában született írásmûveket értek alatta.

⁶ KOLOMAN SOKOL: *Oral History*. (Az interjút készítette Huszár Tibor, szerkesztette Eugen Gindl.) OS, 1970/0.

irodalom” azonosságtudatát illetően is az látszik helyes kérdésfeltevésnek, hogy tud-e ez az irodalom a szűkebb és tágabb irodalmi és olvasói környezetével recepciós viszonyban állni.

S le kell szögeznünk: ebből a recepciós elvből kiindulva a „szlovákiai magyar nemzetiségi irodalom” távolról sem látszik olyan szuverénnek, szűkebb és tágabb környezetével partneri viszonyban álló irodalmi formációnak, mint ahogy azt a szocialista vagy akár a nemzeti irodalmi dogma képviselői annak idején látták. Ha nem a szervezeti, intézményes, állami hovatartozását vizsgáljuk (amely hovatartozásnak az irodalom minőségét és természetét illetően természetesen nincs különösebb szerepe), akkor ezt az irodalmat lényegében (azaz a kivételektől eltekintve) olyan helyi érdekű és értékű írásbeliségnek kell tartanunk, amely a nemzeti és társadalmi didaxis, hasznosság- elv kötöttségeit a Barthes-i szabadság- és nyelvlényegűség irányában csak esetenként, bizonyos korszakokban (és bizonyos alkotók oeuvre-jében) képes meghaladni.

Az 1945 és 1997 közötti szlovákiai magyar irodalomnak két ilyen markáns korszaka volt: az első a már említett *Egyszemű éjszaka* című antológia megjelenését követő két-három év, amikor is a hagyományos témákat és formákat egyaránt elvető, s meghatározóan a nyelvi anyag öngenerálódására hagyatkozó Varga Imréék és Tóth Lászlóék költészetét – a hazai negatív fogadtatás után – a budapesti kritika az erdélyi, jugoszláviai és magyarországi magyar líra összefüggésrendjében értékelte. A másik pedig a hetvenes évek vége, illetve a nyolcvanas évek első fele, amikor CSELÉNYI LÁSZLÓ a korábbi keltű neoavangárd szövegkompozícióit egybegyűjtötte és kiadta (*Kréta*, 1978, *Téridő-szonáta*, 1984), illetve a nálánál tíz évvel fiatalabb GRENDEL LAJOS a három ismert kisregényét (*Éleslövészlet*, 1981, *Galeri*, 1982, *Áttételek*, 1985) tüneményes felfutással megjelentette, s ezzel mindkét szerzőnk olyan recepciós sikert aratott, amelyre irodalmunk elmúlt fél évszázadában még nem volt példa. E két alkotónk befogadását (kritikai visszhangját és külföldi sorsát) méltán nevezhetjük olyan áttörésnek, amellyel a szlovákiai magyar irodalom hosszú évekig meghaladni látszott a regionális hasznossági elvet és belterjességet, és környezetével partneri (recepciós) viszonyba került.

S ezúttal ezt a „környezetet” és „partneri-recepciós viszonyt” távolról sem csak az obligát Pozsony-Budapest és bizonyos történelmi események, közéleti aktualitások relációjában kell elképzelnünk. Igaz, az *Egyszemű éjszaka* megjelenése és botránya megmaradt magyar-magyar ügynek, s az 1968-as történelmi eseményekhez kötődő irodalomtörténeti érdekességnek, de Cselényi és Grendel máig legrepresentatívabb műveit már 1985-ben, illetve 1987-ben szlovákra fordítják, sőt Grendel Lajos *Éleslövészlet* c. kisregényét franciául, s néhány elbeszélését más nyugati nyelveken (például németül, angolul, olaszul) is megjelentetik, s ezek a művek ma is időszerűek, ma is hatnak.

S éppen ilyen vonatkozásban merül föl az a négy kérdés, amelynek megválaszolása jelen dolgozatom feladata lesz.

A négy kérdéskört pedig a következőkben foglalhatnám össze:

- Milyen külső (történelmi és irodalmi) körülmények motiválták, segítették Cselényi László „kitörését” a szlovákiai magyar irodalom kereteiből a hatvanas, illetve a hetvenes években s Grendel Lajos látványos „világirodalmi” felfutását a nyolcvanas évek elején?
- Melyek műveik azon legáltalánosabb értékei, amelyek ezeket a műveket egy tágabb irodalmi kontextusba emelik?

- Mennyiben sajátították el a különböző közösségek (a szlovákiai magyar s általában a magyar nyelvű olvasóközösség, a szlovák társadalom stb.) ezeket a műveket, s mennyiben segítik őket az önértésben?
- Az európai típusú kultúrák radikálisan megváltozott struktúrájában van-e még értelme a „kisebbségi irodalom”, „nemzetiségi irodalom”, „nemzeti irodalom”, „világirodalom” kifejezéseknek, s ha van, akkor szerzőink a felsorolt irodalmak közül melyeknek a rendszerébe sorolhatók be?

A következőkben lássuk az első két kérdéscsoportra adható lehetséges válaszokat.

A hatvanas évek magyar (magyarországi) irodalmában az ötvenes évek szimpla, ideológiai ihletésű kvázi-realizmusával szemben (a politikai rendszer „lágyulásának” megfelelően) egy olyan realista, valóságleképző irodalommodell válik meghatározóvá, amely a korábban tabunak számító társadalmi „igazságok” kimondásával legitimálja magát.⁷ Ezt a realista kánont a kimondottan szociográfiai indíttasú, klasszikus népi irodalom még élő képviselői, valamint az abból kinőtt fiatalabb nemzedékek, elsősorban az ún. népi szürrealisták irodalma nem ellensúlyozza, inkább csak a palettát színezi, hisz egyiknek sem maga a kimondás, a nyelv a problémája, hanem a kimondott, a leírt tárgyba kódolt társadalmi-erkölcsi elkötelezettség.

Azt a magyar irodalmat, amely számára a kimondhatóság, a nyelvi megfogalmazhatóság jelenti egyben a világ megfogalmazhatóságát is, ebben az időben, ha nem is mindig külföldön írják, de többnyire külföldön, mégpedig a Párizsban megjelenő *Magyar Műhely* és a jugoszláviai Ujvidéken kiadott *Új Symposion* című folyóiratokban publikálják. Mindkét fórum avantgárd, illetve neoavantgárd hangolású, de – amint az köztudott – helyt adnak azoknak a nem avantgárd hazai (magyarországi) szerzőknek is, akiket az otthoni irodalompolitika – a szocialista és realista elkötelezettségektől teljességgel idegen forma-elkötelezettségeik miatt – csak megtűr, de nem preferál.

Erre az időre esik az akkor még egészen fiatal Cselényi László két párizsi tartózkodása: első alkalommal (1965–66-ban) egy évet, majd 1968–70-ben két évet tölt költőnk a francia fővárosban. Itt jegyzi el magát – a *Magyar Műhely* külső munkatársaként – életre szólóan az avantgárddal, illetve neoavantgárddal, s lesz – ahogy Esterházy Péter mondta egyszer róla – a mai magyar irodalom „legmakacsabb avantgárdistája”.

S Esterházy Péter neve s a „makacs” jelző itt beszédes kifejezések. A „makacs” ugyanis arra utal, hogy indulása idején még magában Esterházyban is sok az avantgárd, illetve neoavantgárd vonás (az 1979-ben megjelenő s később posztmodern iskolát teremtő *Termelési-regényt* mi itt, Pozsonyban például bizony sokáig teljességgel neoavantgárd kísérleti szövegként olvastuk), s csak később alakult attitűdje véglegesen a posztmodern világlátáshoz. Cselényi viszont máig érzéketlen maradt a programszerű posztmodern szívóerejével szemben, s a posztmodern „újat-alkotó” konzervativizmusa és töredékessége helyett változatlanul az avantgárd „újat-alkotó” aktivizmusát és a mega-struktúrákat részesíti előnyben.

S ahogy a hatvanas évek második, s a hetvenes évek első felében (műveinek immans értékein túl) az biztosított neki megkülönböztetett helyet a közép-európai magyar nyelvterület irodalmában, hogy – a magyarországi Erdély Miklósék underground avantgárd iskolájától távol – magánosan művelte azt a *szöveg- vagy jel-szerű* neoavantgárd költészetet, amelyet Nyugat-Európában a francia *Tel Quel* (illetve a *Magyar Mű-*

⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*, 74.

bely) képviselt (a már említett s szintén neovantgárd irányoltságú újvidéki *Új Symposion* gárdája akkoriban inkább az ún. *kiáltás-szerű* neoavantgárdot művelte⁸), úgy a hetvenes évek második felétől máig pontosan az Esterházy-megnevezte „makacs” következetessége ad oeuvre-jének – megintcsak belső értékein túl – plusz-sajátosságokat. Mára ugyanis az avantgárd művelőinek a száma (a posztmodern dominanciája mellett) a magyar irodalomban is jócskán megcsappant: a jugoszláviai *Új Symposion* legjelentősebb alkotói Magyarországra (esetleg nyugatra) települtek, s ma már inkább szintén a posztmodern iskolákban jeleskednek; a párizsi *Magyar Műhely* – részben – Budapestre költözött, alapító költő-szerkesztői áttértek a vizuális-számítógépes költészet gyakorlatára, magyarországi – egészen fiatal – munkatársai pedig egy könnyedebb, sajnos, sokszor nagyon is könnyed, felületes, sőt olcsó neoavantgárdot-performance-t művelnek; az egykori magyarországi underground-avantgárd csoport vezéregyénisége, Erdély Miklós és a csoport egyik kitűnő tagja, Hajas Tibor meghalt, társaik (Balaskó Jenő, Halász Péter és mások) pedig elhallgattak. S ezen a teljesen átrajzolódott avantgárd térképen Cselényi László költészete ma szilárd letéteményese, szinte legletisztultabb gyakorlati annak a programnak, amelyet a párizsi *Magyar Műhely* hőskorában a lap teoretikusai fogalmaztak meg, s amely szerint az avantgárd vers olyan játék, amely lemond az ún. valóság sémáiról, s önmagából önmagát táplálva, pusztán afféle nyelvben megvalósuló aktivitásmodell.⁹

Lapozzunk bele a költő *Téridő-szonáta* című mintegy három és fél ezer soros kompozíciójába, vessünk egy pillantást arra a formálási aktivitására, amelynek alapján a fentieket elmondhattuk.

A kompozíció címe, a *Téridő-szonáta* kettős jelentésével (téridő+szonáta) a belső és külső forma ambivalenciájára látszik utalni. A „téridő” kifejezés azt jelzi, hogy a költő a kötet szövegeinek belső világát a modern fizika téridő elmélete szerint kívánja szervezni, a „szonáta” pedig a külső forma zenei tagolódására utal.

Jól szervesül – paradox módon – a nyitottságot, többértelműséget szervező elvű emelő belső formával az alapiában véve zárt szonátastruktúra mint külső forma. A négytétélesség ugyanis ide kapcsolja Heidegger „négy egyszerűségét”, a létezés négy részre (égre és földre, illetve szellemre és emberre) tagolódásának gondolatát, s így a szonátaforma a zártságában is a végtelenség, a fogalmilag zárt, mert nyelvi formulákba fogott, de gyakorlatilag nyitott (mert a végtelen) világmindenség képzetét sugallja. A nyelvi anyag szervezésében a szonátaszervezetnek pedig inkább a ciklikussága érvényesül, s nem a linearitása. A reexpozió, a variációk stb. jól segítik az egyes képsorgenezisek kiteljesedését és a kezdetekhez való visszakapcsolást. E ciklikusságon belül valósul meg a külső forma másik alapvető fontosságú – és szintén zenei fogantatású – elve: az aleatória, a nyelvi véletlen adta új jelentés befogadásának, műbe építésének „megkockáztatása”. (A latin „aleatória” kockázatot jelent. Véletlen-e vajon, hogy Mallarmé – akit Cselényi a költő-ősei között tart számon – egyik főművének a címe: *Egy kockavetés...?*) Ennek a nyelvi aleatóriának, „kockavetésnek” az eszközei elsősorban a szójátékok, hangegyezések, a csonkolt, szándékosan befejezetlenül hagyott grammatikai szerkezetek, a szavak jelentéshalmazzá bontása s az ellentétezők.

⁸ Amint az köztudott, Szabolcsi Miklós osztja föl a neoavantgárd költészetet „jel-szerű” és „kiáltás-szerű”(anarchista) irányzatokra. Vö. SZABOLCSI MIKLÓS: *Jel és kiáltás*. Gondolat, Budapest, 1971.

⁹ Vö. pl. PAPP TIBOR: *Szöveg-Szójáték*, Magyar Műhely, 1978/56–57.

Summa summárum: a Cselényi „kitöréséről” leírtakat összefoglalva úgy is fogalmazhatnánk, hogy költőnk útja az avantgárd Párizson keresztül vitt a szlovákiai magyar irodalom viszonyait meghaladó irodalmi kontextusba.

S ha ezek után Grendel Lajos „kitörésére” kérdezzük rá, akkor azt mondhatjuk: az ő „Párizsa” – pályájának első szakaszában – a „posztmodern” Budapest volt. De Budapest „posztmodern” jelzője – talán, s főleg a *pozsonyi* Grendel Lajos viszonylatában – némi magyarázatra szorul.

1918-ban, a polgári Csehszlovákia megalakulásával Magyarország olyan szomszédot kapott, amelynek szelemisége bizonyos értelemben katalizátora lett a magyar szellemi, elsősorban irodalmi életnek. A két háború között a magyarországi ellenforradalmi kurzus természetesen szemben állt mindennel, ami csehszlovák volt, de Karel Čapek művei Magyarországon is hatottak, Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Petr Bezruč, František Halas, Anton Sova verseit a kor legnagyobb magyar költői, József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula fordították. S a hatvanas években – az ötvenes évek internacionalista kölcsönösségének szomorú-unalmas intermezzója után – ez a termékelnyítő hatás folytatódni látszott: a magyar szellem megint természetes érdeklődéssel fordult a cseh kultúra szenzációi, elsősorban a filmek, Forman, Menzel, Chytilová „új hulláma” felé, de a magyar író számára az irodalmi új hullám képviselőinek, Milan Kunderának, Josef Škvoreckýnak, Bohumil Hrabalnak, Vladimír Holannak, Jiří Kolářnak a neve is ismerősen csengett.

A hetvenes évek végén, amikor Grendel Lajos debütál (első könyve, a *Hűtlenek* című elbeszéléskötet, 1979-ben jelenik meg) ez a csehszlovák > magyar irányú hatásmechanizmus első ízben fordul meg: míg a korábbi fejlődési szakaszokban Csehszlovákia nemcsak földrajzi, hanem átvitt értelemben is „nyugatabbra” feküdt, mint Magyarország, most hirtelen Magyarország csúszik nyugatabbra. A kádári „gulyás-kommunizmus” és a husáki „sötétség-korszak” társadalmi és gazdaságpolitikai fáziskülönbsége a kultúrában is kezdi éreztetni a hatását, s fokozatosan a magyar szellemiség kerül a liberális, a kísérletezés, a pluralizmus pozíciójába. Az addig magyar tájakon szinte kötelezően csodált cseh irodalom az irodalmi konvenciók, sőt szocialista realista doktrínák letéteményesévé lesz.

Véletlenül és szerencsésen esett össze ez a változás a neoavantgárd és a posztmodern őrségváltásával, szerencsésen főleg olyan szempontból, hogy a cseh < > magyar irodalmi helycsere ezzel látványosabb lett. A hetvenes évek második felében, s főleg a nyolcvanas évek elején Konrád György, Mészöly Miklós, Ottlik Géza, Mándy Iván, Esterházy Péter, Nadas Péter nemcsak témáik szokatlanságával, bátorságával „újak” Csehszlovákiában (műveik főleg a Szabad Európa Rádió cseh és szlovák adásának, de cseh és szlovák fordításaiknak köszönhetően is ismertek), hanem azért is, mert egy új szellemiség, új irodalmi irányzat: a posztmodern képviselőiben jelentkeznek. S ez – paradox módon – akkor is így van, ha posztmodern szerzőnek valójában csak (részben) Mészölyt és Esterházyt tarthatjuk a sorból.

Grendel Lajos irodalmi indulását (a világirodalmi hatásokat és a magyar klasszikusok hatását természetesen leszámítva) ez a magyar posztmodern motiválja.¹⁰ És még valami: a *Mozgó Világ*.

¹⁰ Grendel maga Faulknert, Musilt, Kafkát, Hrabalt, Kosztolányit, Török Gyulát, Krúdyt, Mészölyt említi néhány írásában, mint akik a klasszikusok közül leginkább hatottak rá.



Szerzőnk szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható tény, hogy az indulása egybeesik ennek a kitűnő folyóiratnak a fénykorával. S az még kevésbé, hogy szoros személyes kapcsolatok és eszmei rokonság fűzte a lap szerkesztői és szerzői köréhez. S természetesen ez a kapcsolat is hatott az indulására.

De tévednénk, ha úgy gondolnánk, hogy a sok hatás közepett maga Grendel, sajátos helyzeti energiáival, „nemzetiségi”, azaz egyidőben külföldi és belföldi létével, egzisztenciájával teljesen feloldódott, beolvadt a magyarországi posztmodern irodalmi kánonba. A *Mozgó Világ* gárdájától ugyan valóban minden megtanulhatót megtanult, mindazon a filozófián (elsősorban Kierkegaardon és Heideggeren), szociológián, lingvisztikai irányzaton átragta magát, amely a „Mozgó” kitűnően képzett teoretikusait is ihlette, de míg a „Mozgó” iskolájában jelen volt valami posztmodern erkölcsi relativizmus, sőt etika-ellenesség, Grendel az ott tanultakhoz annyival több etikai pluszt adott, amennyivel a husáki „sötétség-korszak” sötétebb, demoralizálóbb volt, mint a kádári „gulyás-kommunizmus”. S elsősorban ez a differenciált, sokszorosán „áttételes”¹¹ etikai érzékenység (amely természetesen távolról sem jelentett semmilyen néven nevezendő tételelességet) s a „Mozgó” képviselte irodalommodell „etikaellenessége” közötti feszültség lett a sajátosan grendeli regényminőség alapja. Ennek az alapnak a jegyében Grendel jelentősen átrendezte magában a „Mozgóban” tanultakat, s csak azt a legáltalánosabb posztmodern közös nevezőt hagyta meg trilógiájának számlálójá alatt, amely szerint a regényben az ábrázolástechnika egyrészt az ábrázolás tartalmává válik, másrészt viszont egyfajta jelentésnyitottságnak, rugalmas „lehetőséglemezőnek” (Umberto Eco) a kialakítását célozza.

A három könyvnek a szlovákiai magyar irodalomra vetített nagy fontosságát abban kell látnunk, hogy a szerzőnek sikerült benne olyan epikai hőst teremtenie, akit nemcsak egy szűk közösség, hanem az egyetemes emberi létezés képviselőjének is érzünk. Ez a hős a kor reprezentatív tudása és történelmi emlékezete birtokában igyekszik a kor nagy kihívásait, kérdéseit ha nem is megválaszolni, de legalább egyfajta rendbe állítani magában.

Márai Sándor írja egyik *Napló*­jában: *„Amikor (Nietzsche) kimondta, hogy a görög tragédia hőse 'azért hős, mert a győzelem reménye nélkül harcol', kimondott egy szót, amelynek olyan felszabadító ereje (vagy pusztító hatása) van, mint a nukleáris energiának.”*¹² Grendel ilyen értelemben Nietzsche- és Márai-tanítvány is.

Az *Éleslövészet*­ből idézek: *„Am az elbeszélő nem bízik logikus, megmagyarázható, megnyugtató és végső fokon igazságos végkifejletek eljövételében, sem általában, sem az ő és hozzátartozói konkrét sorsát illetően. Bizonyos értelemben éppen az ellenkezőjét érzi kötelezőnek a maga számára. Akiket szeret és becsül, lebeszélni a logikus, megmagyarázható et cetera végkifejletekbe vetett oktalán és jámbor hitükről. Mert ha ez sikerül, akkor talán lehet kezdeni már valamit. Vállalni is lehet egyet-mást.”* S a *Galeriban* a Nietzsche-től és Máraitól tanult életfilozófia kulcsszavát szó szerint leírja: *„EL érezte, hogy a nullapont közelébe érkezett, abonnan már jól látni a valóságos arányokat, a dolgok autonómiáját és zsarnokságát; a tekintet tiszta lesz, de a remény megbénul, és kiölti nyelvét, mint az akasztott ember.”*

¹¹ Grendel trilógiája harmadik kötetének a címe bizonyosan nem véletlenül *Áttételek*.

¹² MÁRAI SÁNDOR: *Napló 1968–1975*. In: M.S.: *Breviárium*. Madách, Bratislava, 1992. 253.

Íme, a huszadik század polgára, aki a remény illúziója, ha úgy tetszik: Isten nélkül akar élni, mert csak illúziók nélkül „tiszta a tekintet”, s csak így lehet „kezdeni”, „vállalni”, azaz: tenni valamit.

Tenni, de ki ellen vagy mi érdekében? Grendel polgára – intellektualizmusával, iróniájával – az arc nélküli tömegembert, a saját létét pillanatonként feladó, a társadalmi léttel megalkuvó „galeri-tagokat” (és saját magát is) egyértelműen elítéli, de azt, hogy minek a jegyében ítélkezik, inkább csak felvillantja. Mintha azt mondaná: Ember küzdj, de ne bízz! s ennek megfelelően életének esztétikai és etikai stádiuma mellől hiányzik a kierkegaard-i vallási stádium, a beteljesülés. Helyén egy gesztust (a gyermekének – aki előbb az anyjával Csehországba távozott – visszafogadását) és egy fohászt találunk: „Csak most segíts megtisztulni.” Mindkét elem egy olyan Heidegger-féle Isten nélküli „ateista vallás” irányába vág, ahol az ember maga „pásztorolja” a létet. De ebben a vallásban – miután a racionalizmus eredményei az előbbi stádiumokban alaposan relativizálódtak – a ráció leköltözik a polgár agyából a polgár szívébe, s ha el akarjuk képzelni a trilógia utolsó oldala után következő oldalakat, akkor képzeljük el a szeretet által „pásztorolt” teljes (egzisztenciális és társadalmi) lét történeteit, tetteit, vállalásait.

Összegezve az elmondottakat: Grendel Lajos és Cselényi László „kitörését” a szlovákiai magyar irodalom keretei közül a mai magyar irodalom két legjelentősebb irányzatának, a posztmodern és avantgárd (neoavantgárd) iskoláknak a felfutása és felhajtó ereje motiválta a legerősebben. Szerzőink ma e iskolák sajátos és meghatározó egyéniségei.

Befogadás és önértés

Mivel a két szerző fentebb jelzett műveinek a magyar kritikai irodalma meglehetősen nagy, sőt talán (főleg Grendel trilógiájának az esetében) adekvát is, e művek részletes elemzésétől itt most eltekintünk, s rátérünk a bevezető négy kérdéskörünk harmadik körére: mennyiben sajátította el a szlovákiai magyar s általában a magyar nyelvű olvasóközösség, a szlovák társadalom stb. ezeket a műveket, s mennyiben segítik őket az önértésben?

A 80-as években szinte nem volt magyarországi irodalmi fórum és jelentős irodalomkritikus, amely/aki ne írt volna Grendel művéről, s a szerzőt ne a magyar regény nyelv megújítójaként s magát a művet ne bátor irodalmi és társadalmi tettként értékelte volna. Azóta megjelent az íróról egy kitűnő monográfia is (Szirák Péter: *Grendel Lajos*; Kalligram, 1995), s a magyar Grendel-recepciónak e műben közölt részletes ismertetése, bibliográfiája feleslegessé teszi, hogy mi itt a szóban forgó Grendel-trilógia magyarországi fogadtatásával külön foglalkozzunk. Írjuk ide viszont a három kisregénynek azt a minősítését, amelyet Kulcsár Szabó Ernő írt le az irodalomtörténetében – úgy tűnik, időtálló érvénnyel –, s amelyet a 80-as évekből Grendel-irodalom mintegy összefoglalásaként is fölfoghatunk: „Beszéd és ellenbeszéd ideológiai eredetű diszkurzusmintáit a *nouveau roman* elbeszélésmódjára emlékeztető eljárásokkal sikerült olymértékig oldania (ti. Grendelnek, T. A.), hogy valóban új regényformák kialakításának küszöbéig jutott el.”¹³

¹³ Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest, 1993. 167. – Az igazsághoz viszont az is hozzátartozik, hogy a 90-es évek kritikairódmának néhány képviselője ezt az „időtálló érvényt” már megkérdőjelezi. Szilágyi Márton például az *Együtt – egymásért?* c. írásában valamiféle „poszt-népi” „csapdahelyzetről” beszél,

Ezzel szemben a Grendel-regény szlovák recepciójáról el kell mondanunk, hogy az zömében nem volt adekvát, s nemcsak azért nem volt az, mert az adott társadalmi-irodalompolitikai feltételek mellett a mű bizonyos jelentéssíkjaikról nem lehetett beszélni (1985-ben járunk!), hanem azért is, mert a bírálók többnyire a hagyományos módon keresték a jelentést benne, s nem vették észre, hogy olyan nyitott struktúráról van itt szó, amely valószínűleg a történelem minden szakaszában más jelentést talál majd magának. Egy írószövetségi vita résztvevői például Ladislav Ballek és Ivan Hudec regényeihez hasonlították Grendel könyvét, s Ballekkel kapcsolatban már máshol megfogalmazott jelentéseket igyekeztek felfedezni benne, ahelyett, hogy a korral szembeállított saját énüket és intellektusukat próbálták volna megfogalmazni a kapcsán.¹⁴ Mert hisz Grendel (és általában a „nyitott mű”) célja elsősorban természetesen nem valami külsőnek, a világban adottnak a leképezése (ahogy az már az eddig elmondottakból is kiderült). Egy „*dél-szlovákiai város kispolgárainak a képét*”¹⁵ a trilógia csak felvázolja, s – a befogadásesztétikának megfelelően – „*inkább az elképzelés és észlelés feltételeit képezi le, hogy a jelben elgondolt tárgyat (mint olvasók, T.Á.) a magunk számára létrehozhasuk*”.¹⁶ Azaz Grendel Lajos regényét vagy olyan sajátos nyelvként (jelrendszerként) fogjuk föl, amely úgy teszi anyagává magát a tárgyat (az objektív világot) is, hogy az olvasó azt is jelként érzékeli, s az így kialakult nyelv-mű segítségével a „világba vetett” önmagát próbálja megérteni, vagy csak hagyományos tartalmakra lelünk benne.

Voltak azért olyan szlovák kritikusok is, akik Grendel művét nem másokéhoz, hanem önmagához mérték, s nem azt keresték benne, ami a „szlovák és magyar népet összeköti”. (Ugye, emlékszünk még erre az internacionalista ideológiai szlogenre?!). Peter Zajac például (ugyancsak az írószövetség szóban forgó vitájában) így értékeli Grendel prózai teljesítményét: „*...a szerzői intellektus intenzív tagadása s egyidejű gyönyöre adja azt a különös feszültséget, amely Grendelnek a cseh és szlovák irodalom kontextusában sajátos helyet biztosít*”.¹⁷ Tehát: nem a téma hasonlósága, nem a környezetazonosság, s még csak nem is a kifejezésbeli esetleges egyezések, hanem az „*intellektuális szerzői teljesítmény*”, a „*különös feszültség*”, a „*sajátságosság*” azok az értékek, amelyek a szlovákiai magyar szerzőt ahhoz a bizonyos szlovák kontextushoz vezetik.

Jožef Bžoch még konkrétabb, mikor leszögezi, hogy Grendel művében „*...az elbeszélő viszonyulása a valósághoz, a 'tartalomhoz' fontosabb, mint maga a tartalom*”,

amelyből „*azáltal vélték kiszabadítani az új próza kritikusai a határon túli prózáírók újabb nemzedékét, hogy néhány reprezentánsukat – voltaképp alaposabb elemzés nélkül – a paradigma-váltás gárdájához tartozóként kezdték emlegetni. Ez adta meg aztán Grendel Lajos (...) hazai tekintélyét, noha művei(...) ennek a várakozásnak egyre kevésbé tudnak megfelelni.*” (Szilágyi Márton: *Kritika berek*. Balassi Kiadó, 1995. 32–33.) Az ilyenfajta vélemények – megítélésem szerint – legalább annyira általánosítanak „lefelé”, mint amennyire az általuk bírált kritikusok – az induló Grendelt értékelve – esetleg „fölfelé” általánosítottak. Az alaposabb elemzés valószínűleg Kulcsár Szabó Ernőnek adna igazat, azzal a megszorítással, hogy Grendel későbbi művei már valóban hagyományosabb értékeket képviselnek irodalmunkban, mint az itt elemzett trilógiája.

¹⁴ A vita anyagát lásd a *Romboid* c. folyóirat 1986/11. Számában: *Kritici diskutujú o Lajosovi Grendelovi!* A továbbiakban: *Kritici*.

¹⁵ Ez utóbbi kitétel I. Sulíktól, a *Romboid*-vita egyik prominens résztvevőjétől származik.

¹⁶ WOLFGANG ISER: *Der Akt des Lesens*. 1976. 107. Idézi: Kulcsár-Szabó Ernő: *Műalkotás-szöveg-hatás*. Magvető, Budapest, 1987. 446.

¹⁷ Peter Zajac in: *Kritici*. *Romboid*, 1986/11.

s hogy itt „A tettetett és valós, a bizonytalan és biztos, a feltételezett és igaz, az ember kis történetei és az ún. nagy történelem állandó szikrázó egymásbajátszása bizonyítja a dolgok kétértelműségét, sőt többet, a világ relativitását”. S Jozef Bžoch – közvetve – arról a bizonyos kontextusról is fontosabbat mond, mint Durišínék mondtak: „Ilyen intellektuális alámerüléshez, bizony, nem vagyunk szokva (értsd: a szlovák literátorok, T. A.), sem ilyen magas fokú szellemi kulturáltsághoz, sem ilyen stílushoz, amely (...) gondolkodásra készítet, amelyik maga nem hazai szinten gondolkodó, ám mégis a hazai szintből kinövő.”¹⁸

Grendel Lajos ugyanis úgy lett része a „szlovák irodalmi kontextusnak”, hogy arra részben vissza is hatott. Bizony, a nyolcvanas évek szlovák posztmodern irodalma jóval szegényesebb lenne Grendel szlovákra fordított regényei és elbeszélései nélkül, s a szegényesebb kontextus valószínűleg a szlovák posztmodern próza jeleseinél, Pavel Vilikovskýnak, Martin Bútorának, Dušan Dušeknek és Dušan Mitánának a műveit is szegényesebb jelentésekkel töltené föl.

De Grendel hatása a szlovák prózairodalom fiatalabb évjáratainak a műveiben mérhető le a legegységesebben. Elég csak Václav Pankovčín, Vladimír Balla, Pavol Rankov, Peter Pišťánek vagy Ján Litvák novelláiba beleolvasnunk, hogy lássuk: Grendel „úgy bizonyította be műveit életképességét”, és teremtett szinte iskolát a fiatalabb szlovák írók számára, ahogy azt (az irodalmi szintézisről elmélkedve) F. X. Šalda már évtizedekkel ezelőtt papírra vetette: „Az igazi szintézis ott van jelen, ahol olyan mű jött létre az alapján, amely azzal bizonyította be életképességét, hogy egy sor új mű születésének lett ösztönzője; olyan új művek születésének, amelyek aztán becsülettel megvédik jogukat az élethez és napfényhez.”¹⁹

S ezzel a ténykedésével szerzőnk jelentősen beleszólt abba a vitába is, amely az ún. nemzetiségi irodalmak mibenlétéről s ezen irodalmaknak a nemzeti és többségi (a szlovákiai magyar irodalom esetében az „anyaországi” magyar és a szlovákiai szlovák) irodalmakhoz való viszonyáról folyik nálunk évek óta. Műveinek két- és többirányú hatásából ugyanis egyértelműen következik, hogy az irodalmilag valóban „életképes” műveket, attól függetlenül, hogy „nemzetiségi” vagy „nemzeti” viszonyok között születtek, nem lehet nemhogy „nemzetiségi”, de még „nemzeti” keretek közé sem zárni, mert igaz ugyan, hogy az irodalmi mű egzisztenciálisan kötődik egy konkrét nemzeti nyelvhez, de mintha a konkrét nemzeti nyelv fölött létezne még egy másik nyelv is, amelyet nem is nyelvnek, hanem inkább olyan jelrendszernek kellene neveznünk, amelyben minden személy, fogalom, tárgy, elmélet és gyakorlat, amellyel az ember (és az emberi civilizáció) valaha is találkozott, s neki jelentést tulajdonított, *jelnek* minősül. Sőt: az irodalom – ahogyan azt már dolgozatom más helyén is jeleztem – ilyen vonatkozásban olyan nyelvvel való manipulációnak tűnik, amelynek során a jelentés visszaváltozik egyrészt konkrét dologgá (személlyé, fogalommá, tárggyá, elméletté, gyakorlattá stb.), másrészt jellé (azaz most már jelentéssel bíró valamivé) szublimálódik. Az irodalom, a jó irodalom, a nagy irodalom mintegy ennek a nemzeti nyelvek fölötti nyelvnek a jelrendszerét bővíti, tágítja, s talán mondanom sem kell, hogy ilyen-

¹⁸ JOZEF BŽOCH: *Grendelove Odtienené oblomky* (Grendel Árnyalt töredékei). Eud, 1986. május 24. 120. sz., 4.

¹⁹ FRANTIŠEK XAVER ŠALDA: *O smyslu literárních dějín českých*. (A cseh irodalomtörténet értelméről.) In: F. X. Šalda: *Studie literární historické a kritické* (Irodalomtörténeti és kritikai tanulmányok). Melantrich A. S. Praha, 1937. 129.

formán ez a bővítés, tágítás az illető irodalomnak egyben értékmérője is, s hogy „nemzetiségi” irodalmi művet épp úgy, mint „nemzetit” csak ilyen igénnyel érdemes írni, s ami ezen a mércén alul van (legyen az – eredetét tekintve – „nemzetiségi” vagy „nemzeti”), így is, úgy is pusztán helyi értékű írásbeliség.

Ezt a „bővítést” persze nagyban segítheti vagy gátolhatja a mű fordítása (amelynek köszönhetően a mű abba a bizonyos „nyelvek fölötti jelrendszerbe” – amit pontatlanul „világirodalomnak” is szoktunk nevezni – vagy bármely másik nyelv irodalmába bekerülhet), s Grendel trilógiájának szlovák változata (s a változatnak a szlovák irodalmi kontextusba kerülése) vonatkozásában azt kell mondanom, hogy az írónkat nemcsak a tehetsége, hanem a szerencséje is segítette, mert Karol Wlachovský nemcsak kitűnő fordítója, hanem szinte szerzőpárja is lett. Ugyanis amellet, hogy az eredeti mű esztétikai értékeit szinte maradéktalanul visszaadta, a mű jelentésszintjeit meg is toldotta eggyel (a fordításhoz csatolt *Edičná poznámka* – szerkesztőszöveg megjegyzés – tanúsága szerint a szerzővel egyetértésben): az „uhorský” (Hungarus) és „maďarský” (magyar) kifejezések, s a belőlük következő kettős nyelv-, hagyomány- és történelemszemlélet mesteri változtatásával ugyanis Grendel *Elbeszélőjét* olyan polikulturájú írástudóvá transzponálta, aki mai identitását tekintve magyar, de 1918 előtti történelemtudatát illetően inkább „Uhor” (Hungarus), mert a történelmi Uhorsko (Hungaria) teljes kultúráját képes befogadni.²⁰ [Ezt a „kettős identitását” szlovákiai embertípust a szlovák irodalomban általában lekezelik, esetenként sértő szándékkal „maďarónnak” (szlovákból elfajzott magyarnak) nevezik, de újabban – hála Istennek – nem kevés azoknak a tekintélyes szlovák értelmiségieknek a száma sem, akik pozitív programjuknak tartják az „Uhorsko” közös történelmi hazaként való vállalását.] Grendel-Wlachovský „Uhor-magyar” *Elbeszélője* – a többnyelvűségénél és többkultúrájúságánál fogva – simán beilleszkedik a mű posztmodern strukturáltságába, végletes nyitottságába, erkölcsi és világszemléleti relativizmusába, a szlovák olvasó számára pedig plusz jelentéseket is hordoz.

Nem volt ilyen szerencséje a fordítójával dolgozatunk másik „hősnének”, Cselényi Lászlónak, akinek a fentebb jelzett kompozíciójában sikerült egy legalább annyira nyitott s így többértelmű műstruktúrát létrehozni, mint amelyet Grendel trilógiája képvisel, fordítója, Marta Podhradská azonban a fordításában (László Cselényi: *Sonáta časopriestoru*, Bratislava, 1987) ezt a nyitottságot, többértelműséget nemhogy tovább nyitotta, bővítette volna, hanem – minden igyekezete ellenére is – inkább szűkítette, az eredeti szöveg irritáló, új meg új értelmezéseket provokáló éleit lekerekítette, egyetlen jelentések irányában értelmezte. Nem véletlen, hogy mikor a szlovák kritikusok a *Romboid* c. folyóiratban Cselényi *Téridő-sonátáját* vitatták, akkor Tibor Žilka ezt mondhatta: „A szöveg szlovák változata – Marta Podhradskának köszönhetően – a befogadást tekintve megközelíthetőbb, mint maga az eredeti.”²¹ Nem kétséges, hogy Žilka a fordítás elismerő minősítésének szánta a kijelentését, de én Podhradská szövegének ezt a „receptiós megközelíthetőségét” inkább negatívumnak érzem, mintsem pozitívumnak. Cselényi ugyanis – Grendelhez hasonlóan s szintén W. Iser receptiós esztétikájának vonatkozó passzusával jellemezhetően – nem a „jelben elgondolt tárgyat”, hanem

²⁰ A szlovák nyelv az „Uhorsko” és „Maďarsko” kifejezésekkel megkülönbözteti az 1918 előtti és utáni Magyarországot.

²¹ Tibor Žilka in: *Kritici diskutujú o Lászlóvi Cselényim* (Kritikusok Cselényi Lászlóról vitáznak). *Romboid*, 1988/5.

csak „az elképzelés és észlelés feltételeit képezi le”, Podhradská ezzel szemben mindig egy feltételezett-előlegezett tárgy és jelentés, azaz egy zárt interpretáció irányában alakítja Cselényi szövegszerkezeteit. S a mű makrostruktúráját ugyanúgy, mint a mikrostruktúráit.

Feltételezem, nem szándékosan, hisz a mű fordításához csatolt *Náboda alebo zákonnosť* (Véletlen vagy törvényszerűség) című utószavának tanúsága szerint ő maga is tisztában van Cselényi művének jelentésbeli és „szövegi polifóniájával”, s le is írja, hogy költőnk „szonátája” egyszerre játszódik „A legbensőségesebb térben és az emberiség, a nagyvilág terében”²², mégis, mikor az eredeti szöveg translációjára kerül sor, akkor Cselényi nyitottsága és többértelműsége, ha nem is sikkad el, de valami fordított trendbe áll: mintha bezáródni igyekezne, illetve az egyetlen konkrét jelentés felé konvergálna.

Néhány példa az elmondottakra: A mű árvíz-motívumáról Ján Buzássy (a *Téridő-szonáta* talán legértőbb szlovák recipiense) így ír: „...úgy gondolom, hogy e költemény a részleteit tekintve ugyan bonyolult, de mint egész, áttetsző. A kevésbé iskolázott olvasó is megérti, hogy nem a valóságosan megtörtént árvízről szól. Tulajdonképpen a világminőség metaforája ez, s nem csak a Csallóközé vagy azé a néhány emberé, akiket az árvíz közvetlen érintett.”²³ Ugyanez az árvíz-motívum Marta Podhradská fentebb idézett utószavában így konkretizálódik, szűkül a csallóközi árvíz tényére (és csak arra): „Cselényi versvilágának valamennyi jelentéssíkját egyetlen központi motívum kapcsolja össze: az 1965-ös nagy, dunai árvíz. Abban az időben Cselényi újságíró volt, s mint a keserves események szemtanúja egész sor riportot írt a csallóközi tragédiáról.”²⁴

Még nyilvánvalóbb a konkretizáló, az egy jelentés irányába törő műfordítói reflex magukban a versfordításokban. Lapozzunk bele Podhradská fordításkötetébe, s hasonlítsuk össze, mondjuk, a 4423 számú strófát (csak úgy találok rá ragadom ki e részt!) az eredetijével. (Egyébként a strófa száma helyesen nem 4423, hanem 4/4/2/3 lenne; Cselényi Wittgenstein *Tractátusa* számozásának mintájára jelzi szövegeit. A magyar *Téridő-szonátában* ez a szakasz a 1/1/2/3 jelzést viseli.)

Az eredeti szöveg:

Tüskeágy tövises képzelet
kénytelen képzelet trilla-sokk
Magasfeszültség-hegy többlet-egy
tekercs-ária kettészakadt
A bőr alatt feszülő hengerek
telepített gondolat hiány-fa
Feszíti az izmait dühös
vita-kín a bőre elszakadt

²² MARTA PODHRADSKÁ: *Náboda alebo zákonnosť* (Véletlen vagy törvényszerűség). In: LÁSZLÓ CSELÉNYI: *Sonáta časopriestoru*. Slovenský spisovateľ, 1987. 121.

²³ Ján Buzássy in: *Kritici diskutujú o Lászlóvi Cselényim* (Kritikusok Cselényi Lászlóról vitáznak). Romboid, 1988/5.

²⁴ Marta Podhradská: i. m., uo.

Podhradská fordítása:

Pichľavá predstava lôžko z trňov
násilná predstava po/hod/a – šok
Vrchol napätia v prebytku /jed/nej
v polke cievky ária rozťatá
Pod kožou napnuté valce stromy
chýbajúce ú/toky myšlienok
V zúrivom spore napínajú sval
v utrpení praskajúcej kože²⁵

Aki nem tud magyarul, s csak a szlovák fordítást érti, azt hihetné, egy Breton-szöveget, afféle „*l'union libre*”-t olvas. A szürrealista szabad asszociációkat összefogja, egy jelentés felé tereli az egyetlen állítmány, a „*napínajú sval*” (feszítik az izmot): a költő felsorolja, hogy mi minden és hol „*napína sval v zúrivom spore*” (feszíti az izmot dühödt vitában). Az eredeti szövegegyüttesnek viszont három állítmánya van („*Kettészakadt*”, „*feszítik*”, „*elszakadt*”), s mind a három más irányba lendíti ki a jelentést. De ami ennél is lényegesebb: a szövegegyüttes strukturáló energiája éppen a szavak mondattá szerveződésének az állandó akadályozása, az esetleges jelentéscsomósodások azonnali szintaktikai ellenpontozása, s az így számtalan mondatlehetőséget magában hordó dústított szöveget (afféle nyelvi hasadó anyagot) egyetlen szabályos mondatként értelmezni és fordítani, enyhén szólva is az eredeti mű stíluszintjeinek a gyöngítése. Például: a „*Bőr alatt feszülő hengerek*” szerveződő félmondatát azonnal szétrobbantja a mondattanilag értelmezhetetlen „*telepített gondolat hiány-fa*” szövegegyüttes, a „*Pod kožou napnuté valce stromy*” (A bőr alatt feszülő hengerek fák) sort viszont mondattanilag szabályosan tovább fejleszti a „*chýbajúce ú/toky myšlienok*” (a gondolatok hiányzó folyamatai/támadásai) sorzárlat. (A jelentéstani pontatlanságoktól most eltekintünk!)

Marta Podhradskának persze nem volt könnyű a dolga: az a szlovák versnyelv ugyanis, amelyre Cselényi szövegeit le lehetne fordítani, egyszerűen hiányzik. Mint ahogy hiányzik például az a szlovák konkrét költészet is, amelyet a cseh lírában Jiri Kolář, Ladislav Novák és Josef Hiršal teremtett meg. (A szlovák irodalomtörténetek néha „konkretistáknak” nevezik az ötvenes évek második felében színre lépő Ján Stachót, Lubomír Feldeket, Ján Ondruš, Jozef Mihalkovičot, az ún. trnavai csoport tagjait, pedig 1997-ből visszanezve, az akkori költészetük inkább a 30-as évekbeli szlovák „nadrealizmus” – szürrealizmus tovább fejlesztésének tűnik.) Márpedig annak a konkretista hagyománynak és „önmagát generáló” szövegköltészetnek az ismerete nélkül, amely a mondatot szavakra, sőt hangokra, betűkre bontja, majd az így nyert nyelvi elemek szöveggé vagy grafikai képpé strukturálásánál a véletlenszerű megfeleléseket érvényesíti, s ezzel tulajdonképpen a nyelvet teszi meg egyetlen tárgyává, ennek a költészetnek az ismerete és felhasználása nélkül Cselényi költészetét valóban csak a szürrealisták nyelvére lehetett lefordítani.

A létező szlovák versnyelvek közül talán még leginkább Ján Ondruš mai, a jelentéstől teljességgel izolált jelekből összeállított, erősen fragmentális nyelvén lehetne elképzelni, de hát akkor a fordítást magának Ondrušnak kellett volna elvégeznie, s akkor

²⁵ Marta Podhradská szlovák fordításait a következő kiadás alapján idézzük: LÁSZLÓ CSELÉNYI: *Sonáta časopriestoru* (Téridő-szonáta). Fordította: Marta Podhradská. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1987.

a szlovák *Téridő-sonáta* ma valószínűleg még annyira sem volna Cselényié, mint Marta Podhradská fordításában.

Az elmondottakat összefoglalva kijelenthetjük, hogy Cselényi László költészete ma még a meglévő recepciós kezdemények ellenére is nagy ismeretlenje, felfedezendő területe a szlovák irodalmi kontextusnak.

A mű magyar fogadtatásáról dolgozatunk bevezetőjében már szóltunk. Elmondtuk, hogy Cselényi szlovákiai magyar recepciója a hatvanas években és a hetvenes évek első felében szinte a nullával egyenlő, s nem sokban különbözik ettől az akkori magyarországi kritikai visszhang sem. Ebben az időben a költő pályájának az alakulását inkább csak a nyugati magyar fórumokon (párizsi *Magyar Műhely*, a *Szabad Európa Rádió* magyar adása stb.) kísérik figyelemmel. Az áttörés 1978-ban következik be, amikor a szerző tizenhárom éves szünet után (az 1965-ben megjelenő *Erők* című kötetét követően) új kötettel, a *Kréta* című gyűjteményével jelentkezik.²⁶

E műre – húsz év távlatából is úgy tűnik – érdemes volt tizenhárom évig készülni: grandiózus, csak a *Téridő-sonáta* mércéjével mérhető vállalkozás. Első darabja azon változatok hosszú sorának, amelyeket a költő egy bizonyos „megíratlan” és megírhatatlan költeményhez azóta is folyamatosan ír. S ráadásul egy olyan kitűnő értelmező tanulmány kíséretében jelent meg, amely ma is a Cselényi-recepció egyik alapműve. Szerzője Zalabai Zsigmond²⁷, aki már akkor elég pontosan beméri a Cselényi-féle költői kísérletezés irányát, mondván, hogy a *Kréta* szabálytalan eposz (azaz tulajdonképpen olyan mű, amely az eposz keretei között az eposz mai lehetetlenségét demonstrálja), s egyszerre jellemző rá a megszerkesztettség és a szabad rögtönzés. S bizonyítja az állítását Zalabai olyan mikrofilológiai felkészültséggel és pontossággal, ami bizony akkoriban a mi tájainkon még eléggé ritka madár volt, s mint ilyen már önmagában is minősítette, megemelte a tárgyát.

Zalabai kritikáját aztán – főleg a magyarországi irodalmi sajtóban – az értő és elismerő Cselényi-kritikák meglehetősen rendszerességgel és elég nagy számban követték és követik. Sőt az elismerés ezekben a kritikákban – épp a Zalabai differenciált szemléletű első dolgozatát leszámítva – talán kicsit túlzó is, hisz Cselényi kompozícióiban általában – újdonságuk és megformáltságuk ellenére is – vannak üresjáratok, olcsóbb megoldások.

A Cselényi-kritikai recepció másik hiányossága, hogy szinte kizárólag az avantgárd iskola feltétlen hívei írják, így hiába keressük bennük annak a transzgresszív kapcsolódásnak a nyugtázását, amely Cselényi avantgárd és neoavantgárd kísérleteit a posztmodern iskolákhoz közelíti, illetve fordítva: a magyar posztmodern irodalmat az avantgárd és neoavantgárd áramlatához (s így Cselényi szövegeihez is) köti. [Annak az általánosabb jelenségnek egyik konkrét esetéről van itt szó, amelyet Balassa Péter 1987-ben így fogalmazott meg: „Nálunk (...) a posztmodernnek tulajdonított radikálisan új (...) valójában egy (...) vétkesen elhallgatott hatvanas évekbeli, késő avantgárdnak, talán ezúttal valódi neoavantgárdnak köszönheti mindenét: újdonságát, viszonylagos elfogadottságát, saját magát.”²⁸] Ennek a kapcsolódásnak a vizsgálata viszont, úgy tűnik, már a kutatók-kritikusok újabb nemzedékeire vár.

²⁶ CSELÉNYI LÁSZLÓ: *Kréta*. Madách, 1978.

²⁷ ZALABAI ZSIGMOND: *Utószó avagy egy szöveg olvasata*. In: Cselényi László: *Kréta*. Madách, 1978. 163–174.

²⁸ BALASSA PÉTER: *Plusz-mínusz posztmodern*. In: B. P.: *Hiába: valóság*. Jelenkor, Pécs, 1989. 184.

E fejezet befejezéseként jegyezzük még föl a Cselényi-irodalomból a költő művének értelmezései közül a két legérdekesebbet és egyben legjellemzőbbet.

Nagy Pál, a párizsi *Magyar Műhely* szerkesztője 1984-ben azt az érdekes s ma már kurióznak ható kérdést vizsgálva, hogy „*Van-e strukturalista regény, mint volt ’új regény’? Vers? Balett? Színpadi mű? Strukturalista zene?*” – arra a megállapításra jut, hogy ilyen strukturalista képződmények természetesen nincsenek, viszont – jegyzi meg –, arra a kérdésre, hogy „*vannak-e strukturalista jegyek a mai magyar irodalmi alkotásokban, igenlő a válasz*”.²⁹ S mikor az észrevételéhez példákat keres, akkor elsőként Cselényi László neve jut eszébe (másodikként és utolsóként a bostoni Bakucz Józsefé), s leírja vele kapcsolatban a több mint érdekes, de még máig sem végiggondolt mondatot: „*Alkotó módon járult hozzá a kor egyik áramlatának, a strukturalista és nyelvfilozófiai, szövegelméleti ihletű modern költészet kiteljesedéséhez.*”³⁰

A másik mindenképpen megemlítenő, Cselényiről szóló tanulmány a debreceni Alföldben jelent meg Szilassy Zoltán tollából, s inkább összefoglaló, mint felfedező jellegű, de mindenképpen Szilassy bizonyítja be először adekvát elemző apparátussal, azaz hitelesen, hogy Cselényi életművében tulajdonképpen a Duna, illetve Közép-Európa modern mítosza van megépülőben.³¹

A szöveg visszatérése a nyelvbe

S ezek után – mintegy a dolgozatunk befejezéseként – tegyük föl az utolsó kérdésünket: irodalomtörténetileg hová, melyik irodalom rendszerébe sorolhatók hát be a két szlovákiai magyar szerző itt tárgyalt művei?

Mielőtt valamiféle összefoglaló választ próbálnánk a kérdésre kreálni, szögezzük le: az ilyen problémák tisztán elméletiek, az alkotók számára nem valóságok. Az írók mindig az adott nyelvből és jelentéseiből építkeznek, s nem magyar vagy szlovák nemzeti-ségi vagy nemzeti irodalmat akarnak alkotni, hanem magyar vagy szlovák vagy angol stb. nyelvű verset, prózát, drámai művet írnak. A helyzet akkor és ott válik problematikusá, mikor a belőle adódó elméleti kérdések az irodalom teoretikusai számára sem jelentenek kihívást.

Konkrétan és érthetőbben: az elmúlt évtizedekben egyre-másra íródtak térségünkben (a Kárpát-medencében) a magyar nemzetiségi irodalomtörténetek és lexikonok, s közben egyetlen összefoglaló elméleti munka, monográfia sem vizsgálta meg az ún. határon (értsd: Magyarország határain) túli magyar irodalmiság elméleti alapjait, senki sem tette föl magának a szókratészi kérdést, a „*to ti?*”-t úgy, hogy megnyugtatóan meg is válaszolta volna azt. (A bevezetőben említett Durišin-tanulmány s a hasonlóan kisebb terjedelmű, inkább csak problémafölvető alkalmi írások, cikkek természetesen nem helyettesíthetik a tudományos monográfiákat.) Irodalomtörténészeink olyasmivel foglalkoztak hát, amiről nem tudhatták biztosan, hogy létezik-e egyáltalán. Természetesnek vették a „határon túli magyar irodalmak” autonóm létét, azt a valamit, ami már akkor (a szocializmus bezártsága idején) sem igen volt természetes, most, a határok átjárhatósága, spiritualizálódása korában meg egyenesen szembeötlő a problematikussága.

²⁹ NAGY PÁL: *Kortárs eszmei áramlatok és a mai magyar irodalom*. Magyar Műhely, 1984/69.

³⁰ Nagy Pál: *uo.*

³¹ SZILASSY ZOLTÁN: *Duna menti krétakör*. Alföld, 1987/4.

De most meg aztán azt vesszük természetesnek, hogy a szóban forgó irodalmak (illetve alkotóik) az ún. egyetemes (egyetlen?) magyar irodalom részei. Holott erre a bizonyos „egyetemes magyar irodalomra” ugyanúgy rá lehetne (és rá kellene) kérdeznünk, hogy „mi ez?”, mint a „nemzetiségi irodalmak” fogalmára.

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének tekintélyes folyóirata, a *Helikon*, 1992-ben, illetve 1996-ban tematikus számokban foglalkozott az ún. frankofón irodalmak sajátosságaival, illetve a német nyelvű irodalmak „egységének” a problémájával. A magyar nyelvű irodalmak „egységének”, illetve „egyetemességének” a problémája szintén megérdemelne az akadémiaiink részéről egy kis figyelmet. Ellenkező esetben most majd „egyetemes” magyar irodalomtörténetek születnek úgy, ahogy korábban „nemzetiségi irodalomtörténetek” születtek: elméleti alapvetés nélkül, a tárgy létkérdéseinek, problematikusságának a tisztázása nélkül. Az „anyaországi” és „határon túli” magyar irodalmak esetében ugyanis szintén arról a kérdésről van szó (s még akkor is, ha a színjáték nálunk kisebb színpadon játszódik), mint az angliai és egyéb angol nyelvű, a németországi és egyéb német nyelvű s a franciaországi és egyéb francia nyelvű irodalmak esetében: egy nyelven belül elképzelhető-e egyáltalán több autonóm, saját értékrendű irodalmi közösség; más szóval: jelenthet-e valami meghatározó sajátosságot (s ha igen, milyen) a svájci német irodalom számára a svájcisága, a guadeloupe-i francia irodalom számára Guadeloupe, s a szlovákiai magyar irodalom számára Szlovákia határai? S ha nem, illetve ha az egyetlen (közös) nyelv immanenciái annyira meghatározzák a nyelv valamennyi részirodalmát, hogy ezek autonómiája illuzórikus (sőt amennyiben a provinciális beszűkülés irányába mutat, egyenesen káros), akkor az ún. nemzeti irodalom vajon ezen a meghatározottságon belül meddig terjed, s mi van rajta túl, mi van a nyelv határai és a nemzet határai közötti terra incognitában?

A probléma sokágú, bonyolult és ellentmondásos (csak egy példa az ellentmondásosságára: a guadeloupe-i irodalomnak a saját és sajátos mitológiája külön jelrendszert s így külön „nyelvet” is jelent/jelenthet a francia nyelven belül, míg a szlovákiai magyar irodalomnak ilyen saját mitológiája természetesen nincsen), de éppen a bonyolultsága és ellentmondásossága miatt igényelne a tárgy tudományos közelítést.

Az ilyen tudományos előkészítés, az elméleti alapok lerakása nélkül lehetetlen a megnyugtató irodalomtörténeti besorolása Cselényi László és Grendel Lajos műveinek is. Mert az az elemzéseinkből és elméleti fejtegetéseinkből – azt hiszem – kitűnt, hogy a nemzeti és társadalmi didaxis s a tükrözési és helyi hasznossági elv által meghatározott ún. szlovákiai magyar nemzetiségi vagy kisebbségi irodalom kereteit mindkettő túlnőtte, de az már kevésbé derült/derülhetett ki, hogy hová, mibe nőttek bele? A magyar nemzeti irodalomba? S ki vizsgálta meg alaposan, hogy 1998-ban mi az, hogy „nemzeti irodalom”? Ki mérte ki – ismétlem –, hogy egy nyelv határain belül meddig nemzeti irodalom a nemzeti irodalom akkor, amikor a nemzet maga már régen nem azonos azzal a klasszikus nemzetformációval, amely az újkori nemzeti irodalmakat megeremtette? Ki gondolkodott el a „nemzeti irodalom” esetleges metamorfózisain akkor, amikor mondjuk, az ugandai angol nyelvű irodalom semmiképpen sem sorolható az angol nemzeti irodalomhoz az egyik oldalon, a másik oldalon viszont a goethei Weltliteratur már csaknem kétszáz éve fungál (úgy-ahogy!), s legújabb fejtegetésében az intertextualitás olyan hódításokat végez, hogy a szövegközi utalásai miatt lassan már a hagyományosabb nép-nemzeti irodalmi alkotást is csak a világirodalom ismeretében lehet értelmezni.

Én a magyar irodalomtudományban egyedül Szegedy-Maszák Mihálytól olvastam idevágó eszmefuttatásokat, s ő úgy látja, hogy „*A nemzeti jelleg* (az irodalomban, T. Á.) *ugyanúgy elhalványulhat, mint ahogyan a nyelvjárások veszítettek az önállóságukból, már csak azért is, mert a katonai s gazdasági egyeduralom a civilizáció egyetlen mintájává emelheti az Amerikai Egyesült Államokat*”.³²

A „nemzeti irodalom” fogalma tehát – valljuk be – ma lassan már ugyanolyan problematikus, mint a „nemzetiségi irodalomé”, a szerzőink irodalomtörténeti besorolása körüli ellentmondások feloldására tehát ez sem alkalmas.

De problémák vannak a világirodalom goethei formulájának mai működése körül is. Goethe ugyanis annak az angol nyelvű Schiller-életrajznak az előszavában, ahol először írja le a nevezetes *Weltliteratur* kifejezést, végig a „befogadás szellemi igényéről”³³ beszél. (A skót Thomas Carlyle Schiller-életrajza is azért lelkesíti, mert „*ez az idegen Schiller műveit tulajdon művei forrásaként*” is „*becsüli és tiszteli*”.³⁴) Az azóta eltelt kétszáz esztendő alatt viszont a „világirodalom” kifejezésen mi, kis népek egyre inkább valamiféle szellemi „árulkivitel” értünk (az „árulkivitel” is Goethe kifejezése): adva vannak a nemzeti irodalmak, amelyek afféle „fejlődő országokként” el akarják adni termékeiket az irodalom világpiacán „a szellem tőkéseinek”. Csak azt nem tudjuk, hogy hol van ez a „világpiac”. Ugyanis sajnós, vagy éppen hála istennek, olyan egyetemes világnyelv és világirodalom, mint amilyen a középkorban és a humanista reneszánsz idején a latin nyelv és irodalom volt, ma nem létezik, anélkül pedig a „*Weltliteratur*” természetszerűen vált egyfajta elvont paradigmává, kánonná, a különböző nyelvű irodalmak fölött lebegő értékrenddé. Tudunk róla, hogy van, de hogy kik az alakítói, az nagyon véletlenszerű, változó, s így meglehetősen rejtélyes valami. Megfoghatóvá mindig az egyes nyelvekben megképződő (mert ott a fordítások s a nyelv és irodalomanyag kondíciói révén művek rendszerében is megjelenő) „világirodalom” konkretizálja. Eszerint viszont annyi „világirodalom” van, ahány fordításra képes nyelv és irodalom létezik.

Ez utóbbi mondatot pedig úgy kell értenünk, hogy a műfordítás (a művészi fordítás!) nemcsak információ egy idegen nyelvű mű létéről, hanem újraalkotása is az eredeti műnek. Mégpedig olyan módon, hogy az új alkotásban egyaránt érvényesül a forrásnyelv s a célnyelv géniusza, valamint a szerző és a műfordító tehetsége. Sőt a *Weltliteratur* eredetileg (azaz Goethe elképzelése szerint) esetleg nem is volt más, mint ennek a négy (esetleg több) irodalmi-alkotói tényezőnek az összjátéka. Goethe csak azt felejtette el megjegyezni, hogy ez az összjáték mindig egy konkrét nyelvben valósul meg, válik alkotó energiává; a „befogadás szellemi igényét” csak egy konkrét nyelv képviselheti, sohasem valamiféle elvont kánon, értékrend. Pontosabban nem is egy nyelv, hanem a nyelvek, kultúrák sokasága, amelyek – ahogyan azt napjainkban Derrida már pontosabban megfogalmazta – egytől egyig *fordításra vannak ítélve*. Olyan „fordításra” persze, amelybe beletartozik a derridai dekonstrukciós folyamat, az emberiség műveltségének újraírása, az intertextualitás, a vendégszövegek, az allúziók, a palimpszesztus rendszerszerű alkalmazása, egyszóval a kultúrák párbeszéde is.

³² SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Az összehasonlító irodalomkutatás időszerűsége*. Literatúra, 1994/2.

³³ GOETHE: *Thomas Carlyle: Schiller élete*. In: Goethe: *Irodalmi és művészeti írások*. Európa, Budapest, 1985. 257.

³⁴ Goethe: i. m. 258.

S ha a világirodalmat ilyen tágon értelmezett „műfordítói” folyamatként, olyan széles körű világ-világműveltségértésként és önértelmezésként fogjuk föl, amely egy végletes nyitottság, befogadókészség alapján, de egy konkrét nyelvben képződik meg, akkor talán ezeknek a konkrét magyar, szlovák stb. „világirodalmaknak” az irodalomtörténete lehetnének azok a rendszerek, amelyeket az ún. határon túli szerzőink sem éreznének Prokrusztész-ágyának.

Ezekben a külön-külön megképződő „világmagyar”, „világszlovák” stb. irodalmakban könnyűszerrel elhelyezhető lenne a mi szerzőink, Cselényi László és Grendel Lajos *Téridő-szonáta*, illetve *Éleslövészlet-Galeri-Áttételek* c. műve is, amelyek ugyan annak a bizonyos elvont világirodalmi kánonnak vagy paradigmának az alakulásába, amelyet általában és pontatlanul – ahogy azt fentebb már elmondtam – világirodalomnak nevezünk, eddig még nem szóltak bele, de az biztos, hogy a magyar és szlovák nyelvben megképződő „világirodalom” náluk nélkül nem lenne az, ami. Nyitottságukkal és befogadóképességükkel e szerzők az itt tárgyalt műveikben a kultúrák világirodalmi dialógusát teremtették meg, mégpedig úgy, hogy ennek a dialógusnak a magyar (és a szlovák fordításaik révén a szlovák) nyelv immanenciái is részesei.

S most talán külön kellene még szólnunk arról, hogy melyek ezek az „immanenciák”, de ez egyrészt túl messze vinne bennünket az eredeti témánktól, másrészt – érintőlegesen – a két mű részletes elemzése során már szóltunk is róluk. Itt és ilyen vonatkozásban csak annyit jegyezzünk meg meg – részben bizonyos magyarországi irodalmi vitákra is utalva –, hogy az elemzett két mű nyelve egyszerre szövegszerű és világszerű, más szóval Cselényi és Grendel nyelvének immanenciájába egyaránt beletartozik a jel és jelentés.

Mégpedig úgy, hogy az a természetes, a beszélt nyelvben is folyó oda-vissza játék, amelynek során a jelentés szakadatlanul pusztá jellé (szimbólummá), a jel pedig (egy más) jelentéssé próbál visszaválni (ezt a folyamatot nevezi Gadamer „a szöveg visszatéréseinek a nyelvbe”³⁵), itt sűrítve és az intellektus magas fokán valósul meg. Cselényi nyelvben realizált zenei struktúráinak, szövegmontázsainak, csonkolt mondatainak, szóbontásainak, bábelének a jelentése például a *Téridő-szonátában* először az apokalipszis jelévé válik, Grendel El-jének vagy Bohuniczky bácsijának a tudatfolyama meg egyfajta túlélés-filozófia szimbólumává, közben pedig fölsejlik bennünk az a bizonyos határtalan világmagyar (világszlovák stb.) jelrendszer, amelynek jelállománya ezekkel a jelekkel a szó szoros értelmében (mennységileg) bővül és minőségileg finomul, hogy aztán végül az így felidézett „nyelv” újból jelentéssé váljon számunkra, olyan jelentéssé, amely csak ezen a nyitott és határtalan „világnyelven” (jelrendszerben) mondható el, mert ez a jelentés, ez a nyitottság ezúttal a modern (avantgárd) és posztmodern (posztindusztriális) világ apokalipszisére és arra a világ-vegetációra való nyitottság, amely valószínűleg ezt az apokalipszist követi majd.

³⁵ A.-G. GADAMER: *Szöveg és interpretáció*. In: *Szöveg és interpretáció* (több szerzőtől). Cserépfalvi, 1991. 33.