

Bodrogi Ferenc Máté

A PRÓZAELEMZÉS ÖRÖKZÖLD SZEMPONTJAIRÓL

A Pendragon legenda *példája*

Vannak olyan elemzési szempontok, amelyek jottányit sem veszítenek jelentőségükből és alapvető érvényükből az idők során. Ilyen fundamentális interpretatív távlat az intertextuális olvasás (konkordanciakutatás-ként például a kritikai kiadásokban már jóval a francia intertextualitás-elméletek magyarországi berobbanása előtt), illetve a szöveg fikcionalitására figyelő analízis. A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében készül egy prózaelméleti egyetemi jegyzet, a helyi intézeti tankönyvcsalád (a Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek sorozat) részeként. A most következő anyag ebből a leendő prózapoétikai felsőoktatási segédletből mutat be ízelítő gyanánt két kisebb szerkesztett részletet, melyek nem a teoretikus szintetizálást, hanem a praxisorientáltabb, konkrétabb szövegelemzést reprezentálják. A professzionalításra törekvő, ugyanakkor beavató jellegű, irányzatosan didaktikus értelmező olvasás kontextusa tehát adott, a kérdezőhorizont szakmai aspektusai pedig a fentebb „örökzöldnek” minősített, vagyis bátran klasszikusnak tartható távlatok tehát: a *szövegköziség* (pontosabban Gérard Genette modellje), illetve az úgynevezett *fikcionális triád* relációanalízise (pontosabban Wolfgang Iser modellje). Azok az elméletek, amelyek már legalább huszonöt éve szerves részei a hazai irodalomtudománynak – nyomokban, optimális esetben kellően transzformált módon a közoktatásban is –, nem estek áldozatul semmiféle trendfordulónak, s a mai napig alapvető érvénnyel befolyásolják a mindenkori szövegelemző interpretatív kérdezőskultúráját, kritikai magatartását. Az elemzés tárgyát jelentő prózaszöveg pedig nem kevésbé „örökzöld”: Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regénye. Az illető mű nem csupán azért hálás választás, mert pazar intertextuális „visszhangkamra” – ahogy Roland Barthes mondaná –, hanem mert a szépirodalmi fikcionalitás működésmódjának kiváló, megvilágító erejű példájaként, hovatovább indirekt példázataként is felfogható.

Genette tett a legtöbbet azért, hogy az intertextualitás fogalmából a lehető leghasználhatóbb, ugyanakkor világos feltételek között működő eszközkészletet alakítson ki. Javaslatot tett a *transztextualitás* fogalmának bevezetésére, amely vonatkoztatható valamennyi, az adott textust „transzcendáló” (kiterjesztő, meghaladó) textuális jelenségre. Genette-nél transztextuális minden olyan működésmód, amely a szöveget nyílt vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel. Az intertextualitás fogalmát fenntartja az egyik szövegnek a másik szövegben való effektív jelenléte számára. *Paratextualitás*nak nevezi azt a kapcsolatot, amelyet a szöveg a maga közvetlen szöveges környezetével tart fenn (cím, alcím, elő- és utószó, jegyzetek). *Metatextualitás* a neve a szövegre vonatkozó kritikai-minősítő jellegű, azt valamiféleképpen kommentáló kapcsolatnak. *Hypertextualitás*sal jelöli az egyik szöveg, az összöveg (*hypotextus*) átalakításával vagy utánzásával létrehozott új szöveget, s végül *architextualitás*nak mondja azokat a rendszerszerű viszonyokat, amelyek a szöveget kimondatlanul valamilyen műfaji kategóriához fűzik. Ez az újonnan felépített apparátus a maga világosságát és alkalmazhatóságát azon az áron teremti meg, hogy az eredeti fogalom érvényességi körét redukálja, míg kezdetben az intertextualitás – legfőképp Franciaországban – egy átfogó alapjelenség néven nevezése, az irodalom legfőbb, egyetemes aspektusa, az „irodalom irodalmisága” maga, méghozzá a kultúra *szupertextus*ában (vö. Kristeva). Ez utóbbi szóba hozott koncepciók az intertextualitást totális, generikus fogalomnak tekintik tehát, filozófiai és ideológiakritikai alapokon érvelnek, sajátos terminológiát használnak, és főleg általános tanulmányokat folytatnak, konkrét szövegelemzésekre kevésbé koncentrálnak.¹ Ehhez képest lesz jóval instrumentálisabb és praktikusabban konkrétabb Genette rendszere² (minderről sokkal bővebben természetesen a leendő tankönyvben is).

Szerb Antal 1934-es regényének nem csupán a felütése kezdődik egy konkrét Byron-idézzel, hanem már cím-paratextusa is egy architextuális lehetőséget, a legenda műfaji kódját ajánlja fel, aminek rögtön van némi önreflexív, (ön)kommentár-szerű, metatextuális jellege is, amennyiben a legenda azt jelenti: 'olvasandó'.³ A szerző maga a könyv születése közben kalandregényként, „filológiai detektívregényként”

1 BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TŐKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Bölcsész Konzorcium, Budapest, 2006, 132. (<https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf>)

2 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon 1996/1–2., 82–90.

3 WIRÁGH András, *A kedvező megvilágítás „hermeneutikája”. Észrevételek A Pendragon legenda olvasandóságáról*, Iskolakultúra 2011/4–5., 120.

beszél róla, máskor „émelyítő giccsként”, mintegy félironikusan.⁴ Az okkult-hermetikus rózsakeresztes hagyomány, illetve a ponyvairodalom zsánerelemei egyértelműen azonosítható architektuális mintázatot adnak a regénynek. A kortárs kritika André Gide, Aldous Huxley, Chesterton, Huysmans konkrét, vagy éppen Virginia Woolf áttételesebb hatását emeli ki,⁵ de benne van a szövegben egyebek mellett Freud álomfejtése, sőt az egész korabeli pszichoanalitikus interdiszkurzivitás is, miként saját intratextusok – különösen a *Hétköznapok és csodák*, illetve a *Rózsakeresztesek* című esszék –, hogy a különféle apróbb, Sherlock Holmes- vagy éppen Shakespeare-utalásokról ne is beszéljünk. Mint Havasréti József megállapítja, *A Pendragon legenda* két meghatározó kulturális kontextusban helyezkedik el: az egyik a populáris zsánerek terepe, a másik pedig a kulturális exkluzivitás összefüggésrendszere. Az első tükrében a mű a detektívregény, a rémregény, a kísértethistória, a kalandregény, a gengszterregény, a lovagregény vegyülékének tartható. Ennek elemei olyan technikák, motívumok játéka hozásában érhetők jól tetten a regényben, mint például a látszat (*szimuláció*), a szerepcseré, a megtévesztés (*delúzió*) vagy az álcázás (*kamuflázs*). A második terrénum leginkább a kultúrtörténeti esszé írott, illetve az egyetemi vagy konferencia-előadás inkább előszóbeli beépített kódjait jelenti. A szövegben tehát a lektúr keveredik az intellektuális elitirodalom jellemzőivel, leginkább a *midcult* (a magaskultúra egyes tartalmainak populáris formában történő feldolgozása, átadása) és az *infotainment* (a szórakoztató, de igényes információátadás, felvilágosítás) kortárs jelenségeire hasonlítva. Szerb ugyanakkor tehát nem csupán a populáris regiszter mintáit követi a regény megírása során, hanem teret enged a társadalmi, irodalmi, kulturális elitizmusnak is. *A Pendragon legendában* a kulturális-társadalmi exkluzivitás egyik meghatározó megtestesítője tehát az ezoterikus (csak a beavatottak számára elérhető) hagyomány. E vonulat jelentőségét alátámaszthatja, hogy a regény másodszor *Rózsakereszt* címmel jelent meg 1944-ben.⁶ Architektuális kódokat tudatosan ötvöző szövegről beszélhetünk tehát, Wirágh András például egyenesen „gótikus detektívregénynek” nevezi.⁷

A főhős, Bátky megszállott filológus, folyton szövegekről beszél, illetve többször szó szerint is citálja azokat, például a rózsakeresztes

4 HAVASRÉTI József, *Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás*. Szerb Antal: *A Pendragon legenda*, 1934, *Literatura* 2011/2., 142–171.

5 *Uo.*, 143.

6 *Uo.*

7 WIRÁGH, *I. m.*, 120.

Fama Fraternitatis, de szövegek, intertextusok között léteznek a többi szereplők is: Cynthia folklorikus „szövegeket” gyűjt, az Earl pedig (mágikus) szövegeket kíván „életre kelteni”. Szinte mindenki olvas ebben a regényben, az olvasás ugyanakkor a nyomozás allegóriájává is válik.⁸ Az eltűnt kézirat központi motívuma az európai szépirodalom egyik legnagyobb topikus közhelye (minihypotextusa), csakúgy, mint a könyvtár, a (kísértet)kastély, a sűrű erdő, a kripta, vagy éppen az örökség utáni hajsza közhelyes szövegelemei, emblémái. A történetmesélés módja szintén vissza-visszatérő beszédpanelekre épít; aforizmákkal, bölcselkedésekkel, hétköznapi szentenciázgatásokkal teletűzdelt a narráció, melyek egytől egyig profán, mindennapos intertextusokként azonosíthatók. A főhős Bátky egyébként is sznob, szereti fitogtatni műveltségét, folyton idézget, szellemeskedik, anekdotázik (az anekdota nem mellékesen egyébként is egy kiemelt intertextuális alakzat). Érdekes felvetés, hogy az esszé mint műfaj jelenlétét a regényben megkérdőjelezi, hogy a szerző az esszé alapjául szolgálható kultúrtörténeti anyagot anekdoták sorozatába írja szét, a tudományos esszé így egy szétmálló legendáriummal találkozik.⁹ Jelentékenyek a szövegben a feliratok is mint explicit intertextusok. Ilyen például a „Százhusz év múlva feltámadok.” sírfelirata vagy a „Hiszek a test feltámadásában.” családi jelmondata. A nevek játékában is tetten érhető az intertextuális felhajtóerő, amennyiben Eileen St. Claire neve Szent Klárára, Maloney neve a dinnyére, Morviné a morfiumra, illetve az álomra, Roscoe neve pedig magyaros fonetikájában a rossz(fú) szóra alludál, míg Pendragon nemes egyszerűséggel (mesebeli) sárkányfejet jelent.

A regény markáns sztereotípiákkal dolgozik a figurák terén is, a lovagias szerelmes alakjától kezdve a hóbortos professzoron át az esetlen bölcsész tudós, az elvarázsolt hercegkisasszony, a minden hájjal megkent gengszter, illetőleg a gyönyörűséges végzet asszonya démoni karakteréig. A közhelyes személyiségmarkereken túl nemzetkarakterológiai sémákkal is szembesülhetünk, főként az angol (és német) ideológémmákkal játszva. A hagyományos nemi szerepek koncepciózusan felnagyított öröksége szintén jelentésbefolyásoló tényező a regényben.¹⁰

Mint Havasréti kimutatja, *A Pendragon legenda* szövege egyrészt megőrzi a 17. századi gondolkodásra jellemző okkult-empirikus, más-

8 BÁRCZI Zsófia, *Álcázott szöveg. Műfaji játékok Szerb Antal A Pendragon legenda című regényében*, *Literatura* 2002/2., 197–207.

9 *Uo.*, 205.

10 HAVASRÉTI, *I. m.*, 155–156.

képpen spekulatív-rationális episztemológiai kettősséget a maga kabalisztikus és materialista színeivel, de utal a korabeli harmincas évek efféle törekvéseire is. Az aktuális orvostudomány, illetve a kísérleti élettan eljárásai összekapcsolódnak az ezoterikus módszerekkel a korban,¹¹ jellegzetes interdiszkurzív-ideológiai mintázatot, ha úgy tetszik, extra-textuális hátteret kölcsönözve a regény fiktív cselekményének. Babona és józan ész, racionalitás és irracionalitás különféle szövegekben közlekedő kölcsönhatásaként is olvasható tehát a regény; az oknyomozás és a fantasztikum, a krimiséma és a tudományos diskurzus tradíciói keverednek benne. Szerelmi történet, beavatástörténet, bűnügyi történet, horrortörténet e regény egyszersmind, miközben a persziflázs, a szatíra, a groteszk, a mese, illetve a kommentár textuális alakzatait is működésbe hozza, az elitista magaskultúra és a népszerű tömegkultúra, a tudományos és a populáris távlat koncepciózus mixtúrájaként, olyan távoli „hypotextusokat” mozzgatva, mint például a *Don Quijote*, a *Frankenstein* vagy a *Faust*.

Bárczi Zsófia meggyőzően fejti ki, hogy a regény klasszikus műfajokhoz kötődő viszonyát az *irónia* átfogó működése mozdítja ki a regényben, mely nem csupán egy-egy szó vagy mondat erejéig érvényesül, hanem átjárja a történetmondást is. Leginkább a cselekményszintű, illetve a szereplőiszólam-szintű megszakításoknak és közbeékeléseknek köszönhetően keverednek a regényben a különféle szüzséelemek. Az irónia alapja mindazonáltal itt a *rájátszás* egy-egy ismert műfaj működésére. A cselekmény alluzórikus jellegének köszönhetően az olvasóban eleve elvárások ébrednek a cselekmény további alakulásával kapcsolatosan, ezeket az elvárásokat azonban a regény rendre kisiklatja, elkanyarodva, egy másik műfaj szüzséjébe hatolva, folytonos váltásokkal dolgozva.¹² A regény egyik lehetséges kulcsa tehát a többszintű és itt jelentékeny humorral átítatott „architextuális irónia”, ami a műfajok felülírását, illetve a műfajokkal való összjátékot lehetővé teszi, leginkább az esszéista beszédmód imitálásának köszönhetően.¹³

A *Pendragon legenda* metatextuális dimenzióját az ebben a mikroelemzésben is hivatkozott szakirodalmak adják, de persze nem csupán ezek, hanem az összes eddigi, az adott regényről írt recenzió, elemzés vagy kritika. A mű szakmai visszhangja egyébiránt saját korában átlagon felülinek mondható, de újabban is egyre inkább kezdik újra felfedezni.

11 *Uo.*, 152.

12 BÁRCZI, *I. m.*, 198–199.

13 *Uo.*, *I. m.*, 207.

A könyv maga is transztextuális, sőt transzmediális „láncszemmé” vált a hatástörténeti fejleményben, hiszen sikeres film (rend. Révész György, 1974), képregény, színdarab és musical is készült már belőle.

*

Miként az intertextualitás kapcsán Genette neve, úgy a fikcionalitás témájában Wolfgang Iser az egyértelműen elsődleges referencia mindmáig Magyarországon. Kézikönyvi szintű tudás, hogy Iser minden egyes szépirodalmi szöveget *fikciónak*, vagyis *valós* és *imaginárius* mindig változó arányú ötvözetének tekint. A fikcióképzés aktsuaiban az (implicit) szerző a „valóság” számára fontos vonatkoztatási mezőit, diszkurzusait gondosan kiválogatja magának, ezzel párhuzamosan pedig egyre inkább formát ad a fantáziák, invenciók, képzelgések és benyomások kezdetben csak strukturálatlanul gomolygó imagináriusának. Mégpedig úgy, hogy a szelektált valós elemeket, illetve az egyre inkább körvonalazódó imaginárius elemeket egybedolgozza, azok kompozicionális integrációját hajtva végre. Ilyeténképpen mindkét komponens, a valós és az imaginárius is túllép kezdeti önmagán, fikcionális határátlépések, transzformációk sorozatában részesülve, közösen alkotva meg végül az adott szöveg „kompozit-univerzumát”: az *életvilágból* (valós) és a személyes *bevilágból* (imaginárius) a fiktív *szövegvilágot*. Vagyis egy szöveg soha nem *vagy* teljesen kitalált *vagy* teljesen valóságos, hanem mindig e kettő adott arányú keveréke, melyek viszonya akár egy adott művön belül is dinamikusan változhat¹⁴ (minderről jóval bővebben szintén az illető tankönyvben).

Szerb Antal e regénye nem csupán azért olvasható a fikcionalitás e „triadikus” elméletének szinte tankönyvi pontosságú tükörszövegeként – természetesen indirekt módon, hisz a szerző nem ismerhette Isert –, mert már a címe is játszik a sárkányok imaginárius világával (vö. „Pendragon egyébként a walesiek nyelvén Sárkányfejet jelent.”¹⁵), illetve az olvasás metareflexív alakzatával (vö. *legenda*, azaz ’olvasandó’). Hanem az alábbiakban részletezendő egyéb összefüggések mellett azért is, mert a főszereplők e könyvben hangsúlyosan különféle szövegek (kéziratok, régi traktátusok) alapján értelmezik a történéseket, vagyis a „valóság” egészen látványosan „diszkurzív vonatkoztatási mezők” for-

14 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001.

15 SZERB Antal, *A Pendragon legenda*, Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, Budapest, 2016, 8. (<https://mek.oszk.hu/14800/14898/pdf/14898.pdf>)

májában épül ki számukra. Méghozzá olyasféle – főként okkult, hermetista, rózsakeresztes – diszkurzívák formájában, melyeknek, ahogy szoktuk mondani, a fele sem igaz. Szerb Antal *A rózsakeresztesek* című esszéjében lényegében fikciós műveknek titulálja a rózsakeresztesek történetéről, eredetéről szóló írásokat, sokkal inkább mítosznak tekintve a rózsakeresztes társaságot, mint a „történelem” szereplőjének:¹⁶ „Az igazság az, hogy Christian Rosenkreutz nyilván sohasem élt. A tudósok azt is kimutatták, micsoda más legendák alapján állította össze a két könyv szerzője a Rosenkreutz-mesét.”¹⁷ A „rózsakeresztes valóság” tehát anekdoták, vándormotívumok, allegorikus mesék szöttese, melyekben a fikcionálás határátlépése az imaginárius irányába meglehetősen radikális. Ez a szövegbázis ugyanakkor *A Pendragon legendában* megelevenedik, legalábbis a cselekmény legfőbb viszonyítási pontjává válik. Vagyis ebben az *irodalmi* műben a szereplők világlátásának alapja egy lényegét tekintve szintén *irodalmi* szövegegyüttes lesz (még akkor is, ha hőseink esetleg faktuális dokumentumként olvassák azt, vagy ingadoznak a megítélését illetően).

„Élet” és „irodalom” tehát összeér a regény szereplőinek világában, főként a főhős-narrátor, Dr. Bátky Jánoséban, aki egyébként is megveszekedett bibliofil, akit fétisszerű vonzalom köt a könyvekhez, s aki az embereket felettébb szereti szépirodalmi karakterekhez, élethelyzeteit pedig szépirodalmi fordulatokhoz hasonlítgatni (vö. „Tudtam, hogy nem nagyon hasonlítok az amerikai filmek hős fiatalembereire, akik játszva boxolják tönkre a new-yorki alvilágot, ha szívük hölgye veszedelemben forog”¹⁸). Ráadásul ez a főhős maga sem tudja mindig biztosan, hogy álmodik-e éppen (vö. *imaginárius*), vagy ébren van (vö. *valós*): „Felettem pedig, a balkonon, valaki állt. Vagy lebegett, mit tudom én, minden olyan valószínűtlen volt. Fekete ruhában és a malomkő-gallért csak én képzeltem hozzá? vagy az egész alak magam-szülte fantom volt a titkos értelmű éjszakából?”¹⁹ „Well, ami azt illeti, nagyon érdekes éjszakám volt és nem tudom, mit láttam ébren és mit álmodtam”,²⁰ „Ez a földalatti bolyongás olyan ismerős volt: hányszor álmodtam, hogy végtelen sötét folyosókon járok, célom-tudatlan, és egyre növekvő félelemmel”.²¹

16 WIRÁGH, *I. m.*, 126.

17 Idézi: HAVASRÉTI, *I. m.*, 147.

18 SZERB, *I. m.*, 45.

19 *Uo.*, 78.

20 *Uo.*, 33.

21 *Uo.*, 66.

Emellett a regény műfajszignáljai is kivételes összetettséggel mutatják fel a fikcióképzés effektusait, az *önbejelentés* aktusai által (így nevezi Iser azokat a fogásokat, amelyekkel a szövegek leleplezik önmaguk fikcionalitását). Azontúl, hogy a sportos német hölgy, Lene Kretzsch jelenetei a regényben szinte kivétel nélkül akciófilmbe illők – s rendszerint neki magának is filmélmények szülte megoldása a nyomozás²² –, a detektívregény, a kalandregény, a gótikus rémregény, a kísértethistória, a gengszterregény, a filozófiai esszéregény, a csodaregény, a szerelmes regény kódjai egyaránt mintázzák a szöveget (mint erről az előző részben már szó volt), mind sajátosan ironizált módon: a regény eltávolítja magától e műfaji elemeket, és karikírozva mutatja fel azokat. Állandó műfaji megszakításokkal él, rendre „elkanyarodik”, egy másik műfaj szüzséjébe „ugrik fejest”. Az irónia alapja ebben az esetben tehát az allúzió, az összekacsintó *rájátszás* egy-egy ismert műfaj szüzséjére.²³

Ezeknek a megszakításoknak, közbeékeléseknek köszönhetően elevenedhetnek meg a szövegben legfőképp a detektívtörténet és a gótikus rémregény aktivizált műfaji hagyományai. A történet e két fő kód, a *krimi* és a metafizikai jellegű *thriller* kódja szerint olvasható tehát leginkább. Amikor a bűnügyi-oknyomozó vonulat az erősebb, akkor a regény fikcionalitása jellemzően a valós felé közelít, míg a másik esetben az imaginárius jelleg válik markánsabbá. Ezek – persze előzetes olvasói műveltségtől függően – mindazonáltal mint emlékezetes irodalmi *klišék* jelennek meg, így a befogadónak egy hangsúlyosan kimódolt, önreflexív regényvilágba kell behelyezkednie. Méghozzá úgy, hogy másrészt folyamatosan csalódnia is kell a megszokott sémák felismerésekor kialakult, a műfaj által diktált olvasási szokások mintájára létrejött várákozásaiban.²⁴ Merthogy a regény nem hierarchizál, ezeket váltogatva építkezik, egyik mellett sem köteleződvé el. A titokzatos és borzalmas események, a gótikus mese elemei látszólag rendre lelepleződnek, s mint a detektívtörténet részei találnak racionális magyarázatra egy ideig (nem melleleg nappal), mégis folytonosan csődöt mond a detektívtörténetekhez használható kód is, a rákövetkező megmagyarázhatatlan események hatására (rendre éjjel).

A gótikus mese ugyanakkor nemcsak a cselekmény szintjén szervesül a regény szövetébe, hanem rejtettebben, allúziók formájában is. Az ágy például, amelyben Bátky az első llanvygani éjszakát tölti, Anna

22 WIRÁGH, I. m., 123.

23 BÁRCZI, I. m., 201.

24 Uo.

királynő korabeli, vagyis abból az időből származik, amikor az angol gótikus történetek virágkorukat élik.²⁵ Miként Bárczi Zsófia kiemeli, a gótikus színterek (kastélyszoba, laboratórium, sírbolt, éjjeli erdő) plasztikus leírásai olyan sejtelmes és fenyegető hangulatot árasztanak, amelyek egyre inkább fokozzák a természetfeletti működésének érzetét a reális, hétköznapi világban. A regényben megszólaló walesi szöveg hagyomány is e „megfoghatatlan borzalomra” (ld. thriller, imaginárius) játszik rá.²⁶ Vesd össze: „Az álmok mindig walesiül beszélnek”,²⁷ „A walesi nyelv nagyon csodálatos. Minden egész másképpen, egészen túlvilágian hangzik”.²⁸

A regényben ezzel párhuzamosan egyértelműen tetten érhető a *valós* „beépített társadalmi tapasztalatok és megfigyelések rétege” is, meglehetősen összetett módon, az etnikai csoportok, a nemek, másrészt a különféle társadalmi különbségek és megkülönböztetések iránt is nagyfokú érzékenységet mutatva.²⁹ Például: „Vacsora után búsan kavargattam a sárga folyadékot és elmélkedtem, hogy vajjon az is a puritán és methodista vallási gátlások szomorú következménye-e, hogy az angolok képtelenek iható kávéfőzni”.³⁰ Vagy: „Kimondhatatlan öröm fogott el, hogy shillingek és pennyk voltak a zsebemben, hogy újra a pénz volt a dolgok közepe – az ember.”³¹ A regény valóságábrázolásának (társadalomábrázolásának) képe ugyanakkor szintén erősen stilizált, „üvegházi jellegű”,³² tipikus figurákat felvonultató igyekezettel (esetlen bölcsész, hibbant tudós, butácska szókeség, a végzet asszonya, dörzsölt gengszter, kékvérű arisztokrata). Vagyis a klisészerűség, a nagyon is karakterisztikus *mintha*-jelleg itt is erőteljesen, már-már demonstratív hangsúlyozódik.

A regény önmaga keletkezését, az „írás” aktusát is reflektálja egyes kiszólásaiban (pl. „A szálakat szövök a párkák”,³³ ám ami fontosabb, hogy *önbejelentő*, metareflexív módon lépten-nyomon utalgat önmaga fikcióságára, illetve a fikcionalitás effektusaira, tematizálva (sokszor szinte parodizálva) valós és nem valós bonyolult kölcsönviszonyát: „A legendás Rózsakereszt sírja felett álltunk. A mese, melyen annyit

25 *Uo.*, 203.

26 *Uo.*, 203–204.

27 SZERB, *I. m.*, 61.

28 *Uo.*, 125.

29 Vö. ehhez: HAVASRÉTI, *I. m.*, 155.

30 SZERB, *I. m.*, 80.

31 *Uo.*, 145.

32 HAVASRÉTI, *I. m.*, 163.

33 SZERB, *I. m.*, 15.

gúnyolódtak a századok, nem volt mese.”³⁴) „– Nem helyeslem az eljárásodat, Osborne – mondta komolyan [Cynthia]. – Ha így folytatod, tönkreteszed a folklóre-kutatást. Ezentúl sose fogom tudni, micsoda az igazi monda és micsoda a humbug. – Ez a helyes, – mondta Osborne – régente is így lehetett: a fele csoda és a fele móka”,³⁵ „Az earl feje rendkívül vonzó volt. Régi könyvek első lapján látni ilyen fejet, de babérkoszorúval. Mainapság ilyen fejek nem igen teremnek”,³⁶ „– És hol laknak azok a magyarok? – Magyarországon. Ausztria, Románia, Csehszlovákia és Jugoszlávia közt. – Ugyan, kérem... Ezeket az országokat Shakespeare találta ki”,³⁷ „Még sosem olvastam régi várról, amelynek ne lett volna titkos kijárata. Sőt nemcsak a regényekben, hanem igazán volt. Ez egyike a ritka eseteknek, amikor élet és irodalom közt bizonyos szerves összefüggés mutatkozik”,³⁸ „– Ez a tó nincs a térképen – mondta Osborne. – Talán még nem volt 1928-ban, amikor a térképét készítették”.³⁹

A térkép e vonatkozása, a kartográfiai referencialitás kisiklatása szintén szövegszervező elem a műben. Llanvygan kastélya, illetve Llanvygan mint walesi falucska ugyanis – ellentétben más megnevezett helységekkel a regényben, mint például London, Abersych, Caerbryn – nem valós vonatkoztatási pont, szintén „nincs rajta a térképen”. Ugyanakkor olyan lokáció, ahol életre látszik kelni a legenda, ahol a falubeliek hallani vélnek az ősi narratívák éjféli lovasát, s ahol a „mesebeli” (Shakespeare-szerű) helyi próféta, Pierce Gwyn Mawr a hiteles beszélő. Minél inkább urbánus közegben vagyunk tehát – a Hyde Parkban a Sohóban, avagy a British Museumban –, annál józanabb és racionálisabb a diegézis a történetvezetés egészében, míg a rurális területek rendre a mesék csodálatos világlátására játszanak rá. Az eredendően valóban létező walesi kistelephely, Caerbryn e lapokon „furcsa, romantikus kis hegyi falu”, ahol bár emberek laknak, de minden olyan másvilági, és még automobil sincs az egész környéken. Mindenesetre ez a falusi-városi faktor megint csak rávilágít a szöveg kompozitjellegére: Pendragon Anna-korabeli kastélya valós létesítmény, térképészeti találat Walestől északra, a skót felföldre egészen közel (melynek romja manapság is látogatható), e műben ugyanakkor

34 *Uo.*, 64.

35 *Uo.*, 41.

36 *Uo.*, 3.

37 *Uo.*, 13.

38 *Uo.*, 55.

39 *Uo.*, 133.

a szintén valós eredethez köthető Pendragon család szereplői kivétel nélkül kitalált alakok, miként az a jóval délebbre található lakhelyük is, az egyszerre valószerűen tipikus, illetve csodaszerűen fantáziateltett llanvygani kastélyrezidencia. Az író Szerb Antal többször jár az Egyesült Királyság e területein; ugyanakkor az is tudható, hogy a sztori helyszíne eredetileg Skócia lett volna, s menet közben helyeződött át a cselekmény Walesbe, bár mindkettő ugyanazt az (imaginárius) irányultságot jelzi: „A kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen.”⁴⁰ A regény ugyanakkor itt sem transzformálja a toposzhagyományt, hanem hiperbolizálja: a vidék, az isten háta mögötti rusztikus marad a fantázia világa – ahol minden megtörténhet –, a közismert városi terek pedig a „valóság”, a realitás pózában tetszelegnek, azzal együtt, hogy a könyvtár, a kastély, a laboratórium, az ablaktalan házikó, az erdő, a kripta egyben heterotópiák is.

A legfontosabb témánkat érintő szembesülés mindazonáltal az lehet, hogy a regényben kiépül egy bizonyos „kronotopikus dichotómia”, egy-egy jellegzetes tér-idő egység: az *éjszakák* Walesben, illetve a *napok* Londonban. Az első az *imaginárius*, a második a *valós* ez esetben is rájátszásszerű megfelelője a szövegben. A londoni valóshoz: „Oxfordban már óriási sikereket értem el kísértet-lemezeimmel és babygramofonokkal. A legvalószínűtlenebb helyeken tudtam nyöszörgést, láncsörgést és hosszabb középpangol imákat előidézni. De mindez csak játék. Az igazi kaland eltűnt, meghalt. Nem bírta el a benzin szagát”,⁴¹ „Taxiba ültünk és áthajtottunk a Themze tulsó partjára. A Southwark-negyed teljes csúnyaságán keresztül rohantunk, végtelen gyártelepek között. Az utcák teljesen néptelenek voltak, vasárnap volt, Angliában.”⁴² Ezzel párhuzamosan a walesi imagináriushoz: „A nedves nyugati szélben a mező, amelyben álltunk, nagyon kietlen volt. Itt-ott egy facsoport sötétellett megokolatlanul, vagy egy bokor fantasztikus alakja. Ez volt az a mező, melyen az ember álmában áll és minden oldalról kígyók közelednek”,⁴³ „A tó partján ott ült az öregasszony, fonta, fonta a hálót, mintha a sors lett volna, közben kavicsokat dobált a tóba. Eszembe sem jutott, hogy megkérdezzem tőle, merre kell mennem. Sőt megborzongtam attól a gondolattól, hogy meglát. [...] A kelta erdőben voltam, ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik.”⁴⁴ Ez a két,

40 *Uo.*, 50.

41 *Uo.*, 15.

42 *Uo.*, 117.

43 *Uo.*, 112.

44 *Uo.*, 138.

vegytisz tán tulajdonképpen soha nem is létező (szimbolikus) fikciós végpont pedig megismétli a racionalizáló, realiztikus krimi, illetve a rózsakeresztesek allegorikus, titokszerű nyelvéhez hasonló irrealizáló thriller szövegbéli kettősségét is.

A regényben többször is előforduló *vonatút* London és Wales között ráadásul a fikcióképzés Iser-féle dinamikáinak allegóriájaként olvasható, mint folytonos *szövegbillégés* valós és imaginárius váltakozó arányú elegyei között egy mindenkori szépirodalmi szövegművön *belül* is: „A vonat szépen beszaladt az észak-walesi hegyek közé. Egyszer átszálltunk. A tájék egyre romantikusabb lett és mikor már nagyon vadregényes volt, megérkeztünk Corwenbe”,⁴⁵ „Rhiulban átszálltam egy kisebb vonatra, mely lassan rágta be magát az észak-walesi hegység szívébe, sötétedő, misztikussá váló tájakon át. Az állomások neve egyre idegenszerűbb, barbárabb és ősbibb hangzású volt. Bent voltunk a kelta erdőben, a mesék földjén”.⁴⁶ Folytonos utazás történik tehát itt London és Wales, valós és imaginárius között, hol *inkább* a reáliákban, hol *inkább* a képzeletben járva. A vonat motívuma pedig még egy jelenetben felbukkan, amikor Bátor végre megcsókolja a „várkisasszony” Cynthiát, s kicsiben átéli a fikcióképződés látomászerű beindulásának, az inventív katarzisznak, vagyis az ihletnek a processzusát: „Megcsókoltam, Cynthia sokáig tiltakozás nélkül simult hozzám. Ragyogó tavaszi napok, csillogó tavak, kék egék siettek egymásra bennem, *mintha vonaton ülnék*.”⁴⁷ (Kiemelés tőlem – B. F. M.)

Nem véletlen, hogy a regény nyitott végű, amit a kortárs kritika jellemzően nehezményezett is:⁴⁸ a főszereplő – az olvasóval együtt – nem tudja megnyugtatóan és végérvényesen eldönteni, hogy tényleg minden valóság volt-e (a kísértetlovas, a fekete mise), vagy csak a képzelet (rém)álomszerű játékaról van szó. Központi jelentőségű, mit mond erről a főhős-narrátor: „– Nem is szólok semmit sem, Lene. Nem szólhatok. Vannak dolgok, amik igazak valahol itt bent és örültséggé válnak, ki-mondva. Nem szabad magyarázni... Egyszerre két világban élünk és mindennek két értelme van: az egyiket mindenki megérti, de a másik túl van a szavakon és rettenetes.”⁴⁹ A „*két világság*” e végszólama újfent produktívan összeköthető valós és imaginárius mindig egymásba érő

45 *Uo.*, 26.

46 *Uo.*, 108.

47 *Uo.*, 52.

48 Vö., ILLÉS Endre, *Pendragon-legenda (Szerb Antal regénye)*, Nyugat 1935/3. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00590/18553.htm>.

49 SZERB, *I. m.*, 146.

távlataival, mely e mű több szintjén is szövegszervező, jelentésmeghatározó tényező tehát. Miként a regény elemzői fogalmazznak, a történet befejezése nem „titokmentesít”: a titok, amelyet Bátky megfejtteni igyekszik, ugyanis nem „bűnügyi” jellegű.⁵⁰ Havasrélinek az író Szerb Antal világlátását taglaló sorai is sokatmondóak e szempontból: kiábrándulás a kor szabványillúzióiból, kétkedés az érzékelhető világ valóságosságában. Nincsen egyértelműen meghatározható határvonal a valóság és a látszat, a játék és a valóság között; „Szerb maga is e milióban szocializálódott Budapesten, a látszatok valóságossága és a társadalmi-kulturális distinkciók viszonylagosságában.”⁵¹

Érdekes, hogy egyes értelmezők a regénybeli csúcspontot ablaktalan házikóját a freudi áthallásoktól aligha mentes tudattalan jelképeként olvassák, hangsúlyozva a főszereplő önkívületi állapotát – vagyis hogy az ott leírtak valójában nem történtek meg.⁵² Mások ezzel szemben olyan szövegről beszélnek, amelyben nagy valószínűséggel megjelenik e csúcspontban maga a Sátán is, s túlzásnak tartják minden transzcendens hatalomtól kiüresített világról beszélni e regény kapcsán – vagyis azt sugallják, hogy az ott leírtakat a szöveg valóságaként kell kezelnünk.⁵³

Utóbbi esetben egészen biztosan el kell fogadnunk a *fantasztikum* jelenlétét, mely – Tzvetan Todorov nyomán – *megmagyarázott* „természetfelettiként”, azaz *különösként* áll elő kezdetben (amennyiben a szereplők minden „furcsa” éjjeli történetet igyekeznek megmagyarázni, racionalizálni), majd átvált immár megmagyarázhatatlan, ugyanakkor a főhős által is *elfogadott* „természetfelettivé”, vagyis *csodássá*.⁵⁴ Valós és imaginárius Iser-féle „két világsága” a csoda és a hétköznap bináris kódja Szerb Antalnál (lásd egyik esszéjének címét: *Hétköznapok és csodák*). Van olyan értelmező, aki szerint e regénye azt az ember-típust parodizálja, aki a csodálatostól végképp elidegenedett,⁵⁵ s van, aki éppenséggel a csodaregény paródiáját látja benne.⁵⁶ Az itt elmondottak alapján – Iser koncepciójával a háttérben – azonban talán az a legcélravezetőbb, ha nem döntünk arról, hogy megtörtént-e a csúcspont

50 BÁRCZI, I. m., 201.

51 HAVASRÉTI, I. m., 145.

52 BÍRÓ Gergely, *Tudatregény – regényes tudat. Szerb Antal: A Pendragon legenda*, Magyar Napló 2014/11., 9.

53 HAVASRÉTI, I. m., 166.

54 WIRÁGH, I. m., 121.

55 Vö. BÍRÓ, I. m., 9.

56 BÁRCZI, I. m., 197.

fekete miséje vagy sem, s hogy a „hétköznapi” vagy a „csodák” paródiája-e *A Pendragon legenda*. Mert Bátky sem választ a lehetőségek közül az „*egyszerre két világ*” jegyében.

Havasréti igen találóan úgy fogalmaz, hogy e regény sémái és motívumai többek között az okkult-hermetikus hagyományra vonatkozó olvasmányaiból és a ponyvairodalom jól ismert zsánerelemeiből mintegy „összeálltak” Szerb Antal képzeletében.⁵⁷ Vagyis sok-sok vonatkoztatási mezőből, műfaji struktúrából, ideológémből és diszkurzívából, s persze saját tapasztalatból és élményből állt elő e valós és sosemvolt (imaginárius) elemeket ötvöző, kompozitjellegű világ a Pendragon-család várával, annak lakóival, rosszakaróival, és a főhős Dr. Bátky János-sal – aki egy kicsit természetesen Szerb Antal is – egy kerek lefutású, de nem véletlenül éppen ekként előadott, „többrétegű” történetben. Ez a regény sem „hasít” valóság és kitaláció között, hanem egyebek mellett éppen e kettő viszonylataival, összefüggéseivel játszik. Humorosan, elegánsan, afféle lektúrbe bújtatott allegorikus metaszőveggé.

Szerb Antal számára azért lehetett különösen fontos a rózsakeresztes mítosz – állítja Havasréti –, mert az emberi szellem független alkotóerejének példázataként jelent meg előtte, a *megtestesülés* eszméjeként: az eszme itt ugyanis „(társadalmi) testté” válik. Ezt példázza Szerb szerint a rózsakeresztes egész története is, amennyiben a rózsakeresztes „álomból” valóságos testületek, igazi tudós társaságok jöttek később létre.⁵⁸ Ez az utolsó aspektus pedig az esztétikai tapasztalat – itt az olvasás – virtualitásának felhajtóerejét, teljesítőképességét ünnepli; vagyis azt, hogy a befogadás társasjátékában igaziként fogadunk el valamit, ami persze egyértelműen nem az, ám a fikció ezzel az egyértelműséggel együtt is visszahat(hat) az olvasó saját szubjektív valóságára – a *szövegvilág az életvilágra* –, s megváltoztathatja azt.

57 HAVASRÉTI, I. m., 142.

58 Uo., 148.