

## CSORDÁS LÁSZLÓ

### Elszórt kulturális utalások

Létértelmezésként felbukkanó filmleírások

Szilágyi István *Agancsbozót* című regényében

Az *Agancsbozót* Szilágyi István leginkább zavarba ejtő, különös, talányos regénye, amely szerkezeti, poétikai szempontból megjelenése óta ellenáll a pontos műfaji besorolásnak. Az értelmezéstörténet már korábban feltárta a regény mitologikus szemléletét, a technika és a hatalom viszonyát, nyelvi rétegzettségét, sőt, hangsúlyozták már a felbukkanó zenei hivatkozások jelentőségét is. Ebben az előadásban egy újabb megközelítésmódot javaslok: a filmleírások jelenségét járom körül, ami elsősorban a kiemelt szereplő, Deres léthelyzetének értelmezésére vonatkozik.

Ha elfogadjuk G. Kiss Valéria megállapítását, miszerint az *Agancsbozót* „nyitott rendszerű mű [...] többretegű fikció, amennyiben az adott történet közege kívül az értelmezésnek más terepeit is körvonalazza”,<sup>1</sup> megkísérelhetjük a szövegben elszórt nyomokat követve feltárni a sajátosságokat.

Mester Béla már korai elemzéseiben is hangsúlyozta az *Agancsbozót* műfaján töprengve, hogy a szerző „szívesen foglalkozik [...] regényei világának képi megjelenítésével, szívesen képzelet el például, hogyan jelenne meg mindez filmen”.<sup>2</sup> Ezt a lényeglátó megállapítást azonban tudomásom szerint nem követte olyan elemzés, amely a szöveg szintjén is feltárta volna a filmszerűség jelenlétét és jelentésszervező hatását. De a szakirodalomban általában is jellemző: mintha csak ötletszerűen, egy-egy futó megjegyzés erejéig vetnék fel elemzők a filmszerűség kérdését a regénnyel kapcsolatban<sup>3</sup> – a bővebb kifejtés viszont rendre elmarad. Holott a léthelyzet értelmezésére konkrétan megidézett filmekről a regény szövegéből előtűnő motívumrendszerig bizonyosan megkerülhetetlen kérdéssről van szó. Az elbeszélő ugyanis nem egyszer értelmezi, megpróbálja saját léthelyzetére is alkalmazni a filmek egyes felidézett részleteit, a műfaji kliséket vagy a filmmel, televízióval kapcsolatba hozható motívumokat.

Már Takács Ferenc kiemelte a következőket az *Agancsbozót*ról írt, 1991-ben publikált recenziójában: „[k]alandfilm, krimi, fantasztikum, science fiction – az elbeszélő szépirodalmi és szórakoztatóipari emlékei után kap, ha épp nem érti, miféle képtelenség történik vele”.<sup>4</sup> Ezt a megállapítást szem előtt tartva a cím szerint megidézett filmek közül négyet emelek ki (*Mágánbeszélgetés*, *A Dominó-elv*, *A félelem bére*, *Menyegző*), amelyek témájuknál, motívumrendszerükénél, kérdésfeltevéseiknél fogva szorosán köthetők az *Agancsbozót* világképéhez.

A 16. alfejezetben Deres hosszan töpreng azon, milyen könnyű megszerezni manapság, ebben a technicizált korban bárkiről bármilyen személyes adatot. Azt a tapasztalatot közvetíti ezekben a részletekben a szereplő tudatmozgását feltáró narrátor, hogy elviekben bárkiből lehet megfigyelt, lehallgatott, a megszerzett információ pedig felbecsülhetetlen érték a megváltozott világban: „Bármilyen rég kerültek is ide, gondolta, az nyilván már akkor sem lehetett számukra titok, hogy az ember életéről, viselt dolgairól mindent tudhatnak s bármit kideríthetnek, akik ezzel foglalkoznak. És akiknek ez érdekük lehet. Sőt, talán azonnali érdekek nélkül is. Kiszemelünk valakit, aki valamely szakmában jeleskedik s még vihethet valamire, nos, arról be-

Az előadás szövege *A peremlét zátonyán. Az idegenség dinamikája Szilágyi István regényeiben* című, a Debreceni Egyetemre 2021-ben benyújtott, majd 2022-ben megvédett PhD-disszertáció egyik alfejezetének továbbgondolt változata. Elhangzott a Magyar Művészeti Akadémia által szervezett Szilágyi István-émlékkonferencián 2024. október 8-án, online formában.

gyűjtünk minden elérhető információt. (És mi nem elérhető?) Hogy aztán alkalomadtán felhasználhassuk. Az információkat. Arra, hogy a jeleskedőt segítségükkel »főlhaználhatóvá« tegyük.”<sup>5</sup> A gondolatmenet végén két konkrétan megnevezett filmre utal az elbeszélő, a feltételes módú megfogalmazásból ítélve csupán feltételezve a barlanghámori társakról, hogy akár ők is láthatták ezeket: „Az is lehet, gondolta, valamelyik már látta közülük a *Magánbeszélgetés* című filmet, mielőtt ide ejtőernyőzték. Talán *A Dominó-elvet* is.”<sup>6</sup> A Francis Ford Coppola által rendezett 1974-es amerikai filmdráma, a *Magánbeszélgetés* a lehallgató és lehallgatott közötti kapcsolat etikai dilemmáit veti fel. A főszereplő, Harry Caul (Gene Hackman), aki szakmája legismertebb képviselője, olyan mértékben rabja lesz egyik megbízatásának, hogy egy lehallgatott beszélgetés miatt kapcsolatba akar lépni a célszeméllyel, mikor megsejti a furcsa körülmények együttállásából: a megrendelő a jelek szerint megölné, illetve megöletné hűtlen kedvesét. Caul életében teljesen összerosódik a magánszféra/privát tér és a munka tere, szó szerint az örületbe kergeti magát, mikor feladja addig objektívnek tűnő megfigyelői pozícióját, és morális dimenziókat társít a meghallgatott felvételhez, feltéve magának a lelkiismereti kérdést: vajon a lehallgató felelős-e a megfigyelt személyért? A *Magánbeszélgetés*ben elmosódnak a határok, az *Agancsbozót* kapcsolódó részeihez hasonlóan azt hangsúlyozva, hogy senki sincs biztonságban. A modern technikai vívmányok által bárki megfigyelhető, bárki lehallgatható, ha valakinek érdeke fűződik ehhez. Akik szakmájuk szerint profi lehallgatók, még azok is könnyen lehallgatottá válhatnak.

A teljes létbizonytalanságba van vetve a másik filmdráma, az 1977-es, Stanley Kramer rendezte *A Dominó-elv* főszereplője, a gyilkosságért elítélt egykori katona, Roy Tucker (szintén Gene Hackman játssza), aki furcsa megbízatást kap egy ismeretlen szervezettől: még a börtönből is kihozzák őt, hogy teljesítse feladatát, vagyis likvidáljon egy ismert személyt. Tuckernek teljesen fel kell adnia szabad akaratát, sőt, azt sem tudhatja meg, kik és miért pont őt bérelték fel. A hierarchikusan felépülő szervezet teljes mértékben kiismerhetetlen, még sejteni sem lehet, ki mozgatja valójában a szálakat. Feladatok vannak, végrehajtók. Mindenkit szemmel tartanak, követnek, az addig elvarratlan szálakat pedig valakik mindig elvarrják. Jelen előadás szempontjából három rövid részletet érdemes kiemelni *A Dominó-elvből*. Már a film elején látható, körülbelül kétperces snittben olyan problémákra irányítja a narrátor a figyelmet, amelyek az *Agancsbozót* világában rendre visszaköszönnének. Miközben több nyelven megjelenik az *orgyilkosság* felirat, mögötte pedig képek és mozgóképek pörögnek híres/hírhedt orgyilkosságokról, a narrátor arról beszél többes szám első személyben, hogy egyáltalán szükséges-e gondolkodnunk saját dolgainkról, céljainkról. Vajon dönthetünk-e, cselekedhetünk-e szabad akaratunkból? Majd kimondja a létszemléleti alapvetést: *akár tudatában vagyunk ennek, akár nem, valamennyiünket manipulálnak*. Négy eszközt sorol fel: a családot, a sajtót, a rádiót és a televíziót. A manipulálás miatt pedig az önálló gondolkodás és cselekvés vált napjainkra lehetetlenné. De vajon kik azok, akik manipulálnak? Kiknek dolgoznak ők? Ki áll mögöttük? Sorjáznak a kérdések, mígnem egy fekete háttéren a következő összefoglaló jellegű mondat jelenik meg: „Vajon miféle hatalmat képviselnek ők?” A kérdések már előre körvonalazzák a film problematikáját, hiszen közönséges embereket addig manipulálnak benne, míg gyilkosság áldozata lesz a célszemély, egy láthatóan nagyon fontos ember. Már a snitt végén utalás történik Franz Kafkára és hőisére, a film egyik kulcsjelenetének párbeszédében pedig megismétlődik az utalás.

Az *Agancsbozót* első fejezetéhez nagyon hasonló módon maga a kérdés értelme válik kétségesé, amikor arról kezd el érdeklődni a főszereplő, Tucker, hogy kik a szervezet titokzatos munkatársai, kinek dolgoznak és mi a céljuk. A szervezet idősebb alkalmazottja, Tagge nevetés közben visszakérdez: hallotta-e Tucker Franz Kafka nevét? Tuckernek fogalma sincs róla, ki lehet az. Mire Tagge viszontválasza: „Senki. Csak egy pasas. Egy pillanatig órá emlékeztetett.” Úgy tűnik, Kafka mind a filmben, mind pedig a regényben referenciális alap, de míg a film főszereplője szemmel láthatóan nem tud a regényíró-elbeszélő abszurd világáról, addig a szürkefejú minden bizonnyal tisztában van ezzel az örökséggel. Nem véletlen, hogy a barlangra való rács-

dálkozásokor, az egyik kitüntetett szöveghelyen felveti a narrátor, különben a filmbeli Tagge megnyilvánulásához hasonlóan blaszfém módon: „...Hogy Verne bácsi rendezte volna be nekünk e sziklahodályt? Nekünk? Kafka úrnak, hogy ő majd üzembe helyezze. Hogy aztán egyik se tudjon a másik társszerzőségével mit kezdeni. Verne, mert nem szokott hozzá, hogy megrendelésre, pláne későbbi pályatárs számára, regényhelyszínt építsen, elnagyolta, no meg biztos, ami biztos, kispolgári körülményességgel rendezte be s szerelte föl; Kafka, mert végül is nem lett szüksége rá, hogy népszerű fantasztától kölcsönözzön helyszíneket, hisz ő a saját lekopárított tereiről is igyekezett kiparancsolni az üzemképes életet. ...Őket tehát itt felejtette Verne is, Kafka is. Csináljanak, amit akarnak. Találjanak ki maguknak Velük Rendelkező Szándékot, akinek aztán sugallhatják, hogy mit kérjen számon tőlük...”<sup>7</sup> A másik jelenetrészlet, amely kiemelhető *A Dominó-elvből*, a következő: a film vége felé, már a repülőgépre várva beszélget ismét Tucker Tagge-gel. Ekkor következik be egy visszamenően is érvényes fordulat a történetet illetően. Saját bevallása szerint Tucker szándékosan rosszul célzott, biztos, hogy nem ő lőtte le a célszemélyt. Erre kiderül, hogy volt még két másik puska is, az egyiket a halottnak gondolt egykori celatárs, Oscar Spiventa kezelte. Mikor Tucker azzal érvel, hogy ez lehetetlen, hiszen Spiventa lelövését a saját szemével látta, megszólal Tagge, kijelentése pedig a valóság és illúzió közötti nehéz különbségtevést hangsúlyozza: „Nem látta. Csak hitte, hogy látja.” Ha ebből a mondatból kiindulva értelmezzük az *Agancsbozót* menekülésről szóló részeit, feltűnhet a befogadó számára, sőt, Deres maga is hangsúlyozza, túl sok az olyan elem, amely arra enged következtetni, hogy *kalandfilmre emlékeztető, előre megrendezett jelenetsorról van szó*. Ilyen szempontból egészen más fénytörésbe kerülhet Héfa lelövése és állítólagos halála, hiszen csupán Deres tudat-elbeszéléséből van erről tudomásunk. A megidézett filmből származik ugyan, de a regény talányra épülő világához remekül illeszkedő, nyitott kérdés marad, hogy a kiemelt szereplő valóban látta-e, vagy csak hitte, hogy látja Héfa halálát...

A következő példa, bár a regényben szerkezetileg az előzőket követően van elhelyezve, hiszen a 18. számú alfejezetben szerepel, de mivel egy visszaemlékezés része, ezért az elbeszélt időt tekintve egyben meg is előzi a barlanghámori létezését: abból a szempontból mindenképp, hogy a történet alapját biztosító tapasztalatokat, amiket az elbeszélő közvetít, bolyongásai során élte át az akkor még vászonkalapos vándor. A szürkefejű úgy emlékszik erre az epizódra, hogy a teljes kiszolgáltatottság hatotta át bolyongását: nem csupán a természeti körülményeknek, de az éhezésnek is szerepe volt abban, hogy ösztön-énje olyan mélyéig hatoljon, amelyet ő maga sem ismert addig. A következő napon pedig már előtérbe kerül egy olyan motívum, jelesül a tükörcsképe, amelyet meglátva a vándor saját idegenségével szembesül: saját képmásába feledkezve a tó vizében már önmagára sem ismer rá. Ekkor dönt úgy, hogy megborotválkozik, megpróbálja visszaszerezni saját kinézetét. A filmes utalás itt következik: „A tó alsó végében (ahol túlfolyt rajta, amit a vízesés főntről hozott) nekilátott a műveletnek. Félredobta a vászonkalapot, arcát a vízbe nyomta, aztán míg a híg szappant az ujjnyis szürke bontba dörzsölte, mintha furcsa szabadkozásaként: eszébe jutott *A félelem bére* című film néhány képsora. Például mikor a teherautó vezetőfülkéjében menet közben borotválkozik a váltásosfőr. A másik, a volánnál megkérdi: minek? Válasz: hogy szép halott legyek. (Avagy az egzisztencializmus bája.) A válasz logikus: két kamion dörög nitroglicerinnel megpakolva úttalan utakon. (Na de mire nem vállalkozik azért a pár ezer dollárért négy munkanélküli.) Egyébként a borotválkozónak ördöge volt, az ő teherautójuk levegőbe repült. A másik szerencsésen odaért, csak a pótsófőr hagyta ott a fogát. A fő-fő az nem, mert ugye van egy olyan, hogy a főhős, még ha Yves Montand is, nem hal meg útközben a film derekán. Esetleg a végén. Miután fölmarkolta a korpát s ráadásnak a teherautót, hogy ne kelljen autóstoppal hazatérnie. Na akkor szokta elfelejteni az ember, hogy be kén' venni a kanyart... Avagy: *A győztes nem nyer semmit*.”<sup>8</sup> Ez az idézet rámutat arra, hogy a korábbi kulturális ismeret miként lesz alapja az új élethelyzet értelmezésének. Az elbeszélő ugyanakkor nem emlékszik pontosan minden részletre. Ez például abban nyilvánul meg, hogy a hivatkozott jelenetben nem egészen ez és így hangzik el.

A váltásosfőr ugyanis szó szerint nem a szépségre (mint esztétikai kategóriára) hivatkozik, hanem csupán önironikusan megjegyzi: „És ha már hullá lesz belőlem, *szalonképes* hullá akarok lenni.” Majd a lehető legnagyobb nyugalommal hozzáteszi: „Ez a hobbim.” Mint látjuk, a pontatlan (fel)idézés játékba hozhatja az elbeszélő megbízhatóságának kérdését, hiszen az *Agancsbozót*ban leírt jelenet egészen mást jelent ilyen formában értelmezve, mint a hivatkozott filmbeli rész. Két fontos mozzanatot érdemes itt kiemelni. Az egyik, hogy bár felidéződik a film képsora a borotválkozás motívuma által, de a film igazsága meg is kérdőjeleződik. Az elbeszélő az ironikus kommentárokkal igyekszik leleplezni a kissé hatásvadász jelenetet, érzékeltetve ezzel, hogy mégiscsak előre kiszámított igény számára készített tömegfilmről van szó. Ezt finoman jelzi is, hogy a film igazságára az irodalom igazságával válaszol, mégpedig egy Hemingway-allúzióval. Ugyanakkor mégis összemosza a határt egy pillanatra a valóság és a film világa között, amikor a főszereplőt nem a filmbeli nevén nevezi Mariónak, hanem a valódin, Yves Montand-nak. Ez az első pillantásra jelentéktelennek tűnő felcserélés az *Agancsbozót* világában nagyon is jelentésszerű, ugyanis azt sugallja, hogy ember és szerep nem mindig különíthető el, szétbogozhatatlanul eggyé válhat. Befogadóként, nézőként a színész emlékezetes szerepére gondolunk akkor is, amikor valódi nevét említjük. Ezt továbbgondolva az a furcsaság is könnyebben megmagyarázható, miért nem ismerjük meg Deres valódi nevét: a szerep a regényben alighanem fontosabb a valódi személyazonosságánál.

Az utolsó, általam kiemelt filmes példa az előzőkhöz képest inkább az utalás szintjén van jelen. A 37. fejezet elején található, egy fontos visszaemlékezésbe ékelve. Az előző fejezetben az elbeszélő a művészettel való találkozásairól beszél, arról, hogyan tér be például egy képtárba. Itt tűnik fel egy rejtélyes nőalak is. Amikor az emlék itt-ott áttűnik a regény elbeszélte jelenébe, későbbi távlatból gondol Deres a mozgásba hozott képsorok kapcsán Andrzej Wajda *Menyegző* című filmjének izgalmas megoldásaira. Ilyennek tekinthető, hogy „csupán dialógustöredékek félperceire szusszan a kamera”.<sup>9</sup> A másik pedig, hogy a menyegző, „a tánc forgatagának filmidője – mondja az elbeszélő – szinte elképzelhetetlenné teszi, már-már kirekeszti a másik történevszonulat időjét”,<sup>10</sup> a lengyel történelmi múltét. Ezzel a regényben a múlt és a jelen, az emlék és a barlanghámori lét egymásba tűnésére utal az elbeszélő. Ennél is lényegesebb a következő bekezdésben a kijelentés, miszerint „a valaha is megélt természetélmény, művészetélmény és gyarló emberélmény”<sup>11</sup> tovább történik az emberben, kerüljön akár milyen léthelyzetbe. E megállapítás útján elindulva más fénytörtébe kerül az *Agancsbozót* zárt világa is, hiszen a létbizonytalanságban mégiscsak van valami, amibe kapaszkodni lehet: az egykori művészi élmény, a természet élménye, de akár a másikkal való találkozás emléke is ilyen igazodási pont lehet.

A filmleírások tehát alapvetően határozzák meg a regény műfajához való viszonyulást: a mű világképe valamilyen szinten a különféle zsánerek műfaji kódjai szerint meghatározott. Erre sűrűn történnek reflexiók az *Agancsbozót*ban. Ez a meghatározottság azt is megmagyarázza, miért gondolkodik Deres folyamatosan műfaji kódokban, és miért leplezi le ezek korlátozottságát a kalandregényektől és -filmekről kezdve egészen a japán pornóig. A zsánerműfajokba egyszerűen nem lehet integrálni a „való világ” minden fontos mozzanatát, a hallgatáshoz kötődő lelki problémákat különösen nem.

Előadásom elején említettem, többen próbálkoztak az *Agancsbozót* műfaji meghatározásával, nem egészen megnyugtató eredménnyel. De talán eleve nem is csak a konvencionálisnak nevezhető regényműfajokból lehetne kiindulni. A filmleírás és filmszerűség szintén segítségünkre lehet. Nem csupán azért, mert a kiemelt szereplő – olykor cím szerint is megemléített – filmek fogásaira, trükkjeire emlékezik vissza, idézi fel egyes részleteit, amikor saját léthelyzetét próbálja meg értelmezni, hanem mert a regény sajátos, összetett szerkezete is erre enged következtetni. Úgy gondolom, az *Agancsbozót* mélyebben megérthető az elszórt kulturális utalások nyomait követve: ezek alapján néha szükségszerűen kilépve a regényből, majd – esetünkben – a mozgókép felől ismét belépve a szövegvilágba. Abból az olvasói tapasztalatból in-

dulok ki, hogy a fikció, az illúzió és a valóság határai nagyon sokszor elmosódnak, ezzel együtt pedig az *Agancsbozót* folyamatos létbizonytalanságra épülő világában aligha különíthető el egymástól magabiztosan az egyedi identitás és „a színpadon”, a barlanghámor árnyékában felvett szerep.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> G. Kiss Valéria, *Bizonyosságkeresés küszöblétben*, Alföld, 1991/1, 71.

<sup>2</sup> MESTER Béla, *A hatalom és a szabadság technológiája*, Szilágyi István: *Agancsbozót*, I. rész, Korunk, 2001/11, 116.

<sup>3</sup> Vö. például Ács Margit felvetésével: „A regény utolsó fejezete úgyszólván a kalandregények – méginkább a kalandfilmek – motívumait sorakoztatja fel.” Ács Margit, *A kiút felismerése – és aztán fordulat*, Holmi, 1991/3, 353.

<sup>4</sup> TAKÁCS Ferenc, *A história és a mítosz*, Kortárs, 1991/3, 157.

<sup>5</sup> Szilágyi István, *Agancsbozót*, MMA Kiadó, Budapest, 2022, 254–255.

<sup>6</sup> *Uo.*, 255.

<sup>7</sup> *Uo.*, 281–282.

<sup>8</sup> *Uo.*, 296–297. [kiemelések az eredetiben]

<sup>9</sup> *Uo.*, 631.

<sup>10</sup> *Uo.*

<sup>11</sup> *Uo.*

