

KARÁCSONYI ZSOLT

A mozivászon két oldalán

A film funkciója Papp Sándor Zsigmond és Nagy Koppány Zsolt rövidprózájában



KARÁCSONYI ZSOLT (1977) Arad

Ha az Erdélyből indult, a múlt század hetvenes éveiben született prózaírókat vesszük szemügyre, ezen belül is a rövidprózára fókuszálva, nehéz nem felfigyelni arra a látásmódra, amely különböző módon, ám mégiscsak a film médiumát a próza szövetébe ágyazva hoz létre sajátos, új megközelítési módokat, mégpedig úgy, hogy elsősorban a kisember, a peremhelyzetbe, váratlan események sodrába került egyén helyzetére kíván ráközelíteni. Papp Sándor Zsigmond és Nagy Koppány Zsolt egyes novellái jó példák lehetnek erre.

Papp Sándor Zsigmond esetében a látás, a látvány problematikája legutóbbi novelláskötetében is fontos szerepet játszik, de már első prózakötetében, a *72-es blues*-ban a film motívuma finom hajszalétként fut végig a novellákon, hol itt, hol ott bukkan fel egy-egy, a filmre történő utalás, mint amilyen a kötetnyitó novellában olvasható: „megváltóztál... színtelen vagy, mintha fekete-fehér festékbe mártottak volna mindent, ami körülötted él”.¹

Itt, *A kettes, avagy történet fekete-fehérben* esetében a film a funkciója egyfajta belső, szimbolikus jelentés megteremtésének a novella terén belül. Maga a novella is azért „történet fekete-fehérben”, mert a némaságról, a kimondhatatlanságról szól, egy megnevezhetetlen hangulatról, amely szavakká öntve nem több, mint távoli szalagcím, a történetről leváló, attól külön életet élő némafilmes felirat, ami töredezetté teszi a cselekményt.

De éppen a lendületes eseménysort követő eseményszilánkok azok, amelyek a túlradással fenyegető történetet képesek mindannyiszor visszafogni, feszesebbé tenni. Már az első kötet novelláinak többségére is igaz, amit Balázs Imre József fogalmaz meg a harmadik, *Az éjfékete bozót* kapcsán, jelesül, hogy a „pörgő történetépítkezés után bekövetkező menetrendszerű széthullás végső soron az álmok és vágyak teherbírásáról is sok mindent elmond”.²

A film a *72-es blues* kötet esetében elsősorban szimbólum, kivetült emlékkép, ami éppen a jelen történéseit magyarázza, a korábbi moziélményt hívja segítségül a most zajló események magyarázatára. Éppen úgy, ahogy példának okáért a romantika szerzői a tájban merültek el, Papp Sándor Zsigmond *Az utolsó indiánban* valami hasonlót cselekszik a filmmel. A lelki folyamatok egy részét legalábbis a film közvetíti, hiszen „a lélek 1900 körül megszűnt viasztábla vagy könyv formáját öltő emlékezet lenni, ami Platónnál volt; technikailag fejlődött, és játékfilm lett belőle”.³ Ilyen filmes keretbe helyezett lelki folyamatok érhetőek tetten *Az utolsó indiánban* is: „Mi az indiánokkal tartottunk. Mi mindig az indiánokkal tartottunk. Talán azért is, mert a mindenféle színekre pingált vademberek sosem tudtak győzni. Leginkább magányosan s nemes arckifejezéssel lehelték ki lelküket, a vászon bal sarkába szorítva. Nem is emlékszem olyan filmre, ahol átütő sikerük lett volna, mindig valami fogpasztavigyorú, idétlen cowboy röhögött prím plánban a szélesvásznú boldogságban.”⁴

A film itt a peremhelyzet metaforájává, előképévé, sőt: ősképevé válik. A film az alap, amihez vissza lehet térni. Az emlékezés filmjének beindításával tud csak a szereplő rátalálni saját egzisztenciális alapjaira, azonban a film csak az egyik síkon jelent megoldást. Amikor az utolsó indián kilép a cselekményből, a novella kezdetén éppen kimondatlan volta által megjelenített mozi-teremből (a szerző csak a vászonnól beszél, de a filmeket megtekintők ott ülhetnének a nézőtéren), a valósággal találja szemben magát.

A valósággal szemben a szerep csak ideig-óráig jelent védelmet, ám a szerző még itt, a védett téren belül engedi el a történet narrátorát. (Ellentétben Mózes Attilával, aki a *Megváltás [Indián nyár]* gyerekhősét otthagya önmaga előtt védtelenül a gyilkosságba torkoló indiánosdi után, még ha a gyermekség álarca védi is a külvilággal szemben. Mózesnél is filmes utalások bukkannak fel az indiánok kapcsán, de a tanulság sokkal kegyetlenebb: „Ha az indiánok már nem bírják cérnával, Winnetou, ideje, hogy átadják a helyüket az erősebbnek!”⁵)

Az indiánosdi Papp Sándor Zsigmondnál „csak” film, mert csak emlék, ami akár egy blues, végül feloldódik a csendben. Külső utalási rendszer, ahova, mint egy moziba, bárki beléphet, akárcsak a novella szereplői.

Azonban e filmes motívum díszletszerű beemelése következtében, mint az *ahonnan a város* című novelláskötetének egyik darabjában, a drámaiság és a katarzis szükségszerűen elmarad, sőt, a kulissza, a történet háttérdíszlete, esetünkben a film válik az igazán élővé, ahhoz képest, hogy az egyes novellákban ábrázolt életek, már itt is, mennyire „semmi kis életek”. A film e novellában megszűnik „csupán kulissza lenni, és önálló, az azokétól különválasztható, organikus életet nyer”.⁶ A novella eredetileg *Az ember, aki képekben gondolkodott* címmel jelent meg,⁷ a kötetben pedig már *Elvis mögött a hó* címmel bukkan fel.

A fentebb idézett prózák csak megidézik a film szellemét, ám az nem válik igazi szereplővé, nem nyer organikus életet. Az *Elvis mögött a hó* főszereplőjét, Taracztó Györgyöt felemészti a film, számára „magának a realitásnak nincsen súlya”,⁸ beszippantja egy olyan világ, amely csupa „súlytalanságból és kliséből áll”.⁹ Elhiszi, hogy ő is képes forgatókönyvírásra, ám annak megírása közepette, ahogy halad befelé a történetben, úgy halad kifelé az élők világából. A forgatókönyv megírása kiforgatja egykori önmagából. A hajdani élmunkásból művész (vagy inkább koldus) formájú lénygé alakul át, a forgatókönyvírás teljesen hatalmába keríti. „Megeszi ez a város elevenen”¹⁰ – figyelmezteti Taracztó a városba frissen érkezett, és áttételesen a film világába frissen érkezett önmagát. A foglalkozása szerint géplakatos főhősnek „nem számít, hogy nem rendelkezik a filmgyártáshoz szükséges eszközökkel: azt szeretné csupán, ha észrevennék”.¹¹ Taracztó tulajdonképpen Quentin Tarantino, tehát elismert rendező szeretne lenni, végül be kell érnie azzal, hogy önnön halálával lezárt forgatókönyvének kéziratát PONYVAREGÉNYNEK nevezi el a halálesetét kivizsgáló rendőrfőnök.

A forgatókönyv-kéziratot fekvő holttest tehát kívül marad a film médiumán ebben a Tarantino-átiratban.¹² Az *Elvis mögött a hó*ban, mint más Papp Sándor Zsigmond szövegekben is, a néző, a befogadó az, aki szerephez jut, a filmélmény és az ezekhez kapcsolódó események azok, amelyek szerves egységet alkotnak az adott rövidprózákban belül.

Míg Papp Sándor Zsigmond gyakorta emeli szövegeibe a film hatásait, értelmező szerepkört biztosít a film műfajának, addig Nagy Koppány Zsolt egyes rövidprózáiban inkább a levetítés előtti mozzanatok: a forgatókönyv és a forgatás, a megfigyelő, objektív tekintet játszik gyakorta kiemelt szerepet. Teljesen egyértelmű ez – a *forgatókönyv* alcím okán is – a *Golyóstollal megihletett* című rövidprózában, ami nagy vonalakban követi is a forgatókönyvek vonalvezetését. A legfontosabb azonban, hogy maga a kamera próbál meg antropomorfol jelleggel öltetni, élő tekintetté válni: „Kameránk megpróbál történetet konstruálni ezen hétköznapi, mégis még mindig meglepő esemény köré”,¹³ miközben az elbeszélő az „elmesélt történetnek ura és rendezője”.¹⁴ Ráadásul nem csupán figyelő, de az eseményekben is részt vevő alak vagy alakmás (mint egy későbbi Nagy Koppány-kötetben Tömzsi alakja).

A film világában megszokott módon, e forgatókönyv-paródiában több szemszögből is megközelelti ugyanazt az eseményt, hogy végül az első kötetre jellemző (morbid, abszurd, groteszk) módon zárja a forgatókönyvet, az első néhány jelenet után végig ugyanazt a képet mutatva: „Vérgőzös szelőleng a temető fölött.”¹⁵

Ahogy azt már az első novelláskötet kapcsán Márton László is megjegyezte, Nagy Koppány Zsoltot „foglalkoztatják a jelek, a nyomok, ezek szavakba foglalhatósága”.¹⁶ E jelek értelmezése, a nyomolvasás és a nyomolvasás folyamatának megjelenítése második novelláskötetében is tetten érhető. A *Nagyapám tudott repülni* kötetben is felbukkan, ám cizelláltabb, szikárabb formában, a forgatókönyvszerkezet, az *Egyperces balladá*ban, hogy a *Béla és a virágok*ban műfajilag már a forgatókönyv és a rövidpróza, azt is mondhatnánk, hogy a megírásakor gyöngyvászonra szánt próza, a filmnovella irányába mozduljon el. Leírások és dialógusok forgatókönyvszerűen váltják egymást, a szerzői utasítások sem hiányoznak, a szerző a történetet jelenetekre bontja („A következő jelenetben Bélát a fogdában találjuk”¹⁷), miközben ironikusan viszonyul a forgatókönyv leíró jellegéhez, magához a leírhatósághoz is: „A lerohanó legénység akcióját, melynek nyomán Bélát a következő pillanatban a földre szorítva, háta mögött összebilincselte kézzel láthatjuk, leírni aligha áll módunkban.”¹⁸ Ráadásul e rövidpróza a Garas Dezső által *A legényanya* címmel 1989-ben (Schwajda György *A rátóti legényanya* című regénye alapján) rendezett film egyfajta ironikus továbbírásaként is értelmezhető.

A *Személyi figyelő*ben is kitapintható a filmes szempontú történetmesélés (nem véletlen, hogy kisjátékfilm is készült belőle¹⁹), de nem olyan egyértelmű nyíltsággal, mint a fentebbi példák esetében.

A lehetséges film és az annak létrejöttét figyelő „rendező” egyaránt jelen van a novellában, amelynek tartalmát így sűríti néhány mondatba Lang Ádám: „A címszereplő hétköznapi embereket figyel, akik, ha ügyes, akkor nem is veszik észre, hogy körülöttük van, adott esetben viszont elő tud bújni a rejtekvákuumból. A harmadik szereplő, a megfigyelő megfigyelője arra vigyáz, hogy ellenőriztje betartsa a szabályokat, jelen esetben azt, hogy ne kötődjön a második szereplőhöz érzelmileg.”²⁰

Habár Nagy Koppány Zsolt ez alkalommal az elbeszélői önreflexió módszerét nem alkalmazza, mégis a lehetséges értelmezési irányok közé tartozik, hogy a novella a folyamatos filmként és filmezésként felfogott életet tematizálja, miközben kikerüli a megfigyeltség állapotához könnyedén kapcsolható komor vagy akár tragikus felhangokat.

A megfigyelt megfigyelő megfigyelője a különböző keretek és keretezések játékára, a különböző szálakon történő cselekményszövésre is alkalmat nyújt, amit Lakatos Róbert a *Személyi figyelő*-re alapozó filmjében sem hagy figyelmen kívül, hiszen „irodalom és valóság egyszerre van jelen a novellában, az értelmezhetőség kétfelé ágazik”.²¹

Nagy Koppány Zsolt, ha a filmhez, annak eszköztárához közelít rövidprózáiban, elsősorban a forgatókönyv formájára, az objektív megfigyelésre, a nyomok láttatására, felvillantására törekszik, a film bemutatását megelőző időszakban találja magát az olvasó, míg Papp Sándor Zsigmond novelláiban a nézői moziélményre történő reflexió a meghatározó. Mintha filmes vonatkozásokat is magukba sűrítő szövegeikben az elbeszélők a mozivászon két ellentétes oldalán elhelyezkedve hívnák elő a képeket, készítenék saját és sajátos értelmezési irányok felé indulni az olvasót.

JEGYZETEK

¹ PAPP Sándor Zsigmond, *A kettes, avagy történet fekete-fehérben* = *Uő, 72-es blues*, Mentor, Marosvásárhely, 1995, 20.

² BALÁZS Imre József, *Az új közép = Kortárs magyar irodalom (2001–2010). A gyergyószárhegyi írótalálkozók előadásai*, szerk. EGYED Péter, Gyergyószárhegyi Kulturális és Művészeti Központ, Gyergyószárhegy, 2011, 121.

³ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 26.

⁴ PAPP Sándor Zsigmond, *Az utolsó indián* = *Uő, 72-es blues, i. m.*, 60.

⁵ MÓZES Attila, *Megváltás (Indián nyár)* = *Uő, A Gonosz színváltásai. Három kamararegény*, Kriterion, Bukarest, 1985, 354.

⁶ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Magvető, Budapest, 1978, 82.

⁷ Lásd: *Helikon*, 1997/10, május 25., 10–11.

⁸ Kovács András Bálint, *Az erőszak léhasága* (Ponyvaregény), *Filmvilág*, 1995/4, http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php

⁹ *Uo.*

¹⁰ PAPP Sándor Zsigmond: *Elvis mögött a hó* = *Uő, ahonnan a város (bérházi legendák)*, Mentor, Marosvásárhely, 1998, 91.

¹¹ DEMÉNY Péter, *Bérházi legendák* = *Uő, A menyét lábnnyoma*, Komp-Press – Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 2003, 154.

¹² Az áthallásos jelleget nem csupán a forgatókönyvnek adott címmel kívánja jelezni, a Taracztó által írt forgatókönyv egyértelműen Tarantino filmjének nyomvonalát követi. A rendőrfőnök így összegzi annak tartalmát: „Két bérgyilkosról szólt, akik egy képzeletbeli amerikai metropolis helyszínein garázdálkodnak. Léha tákolmány, húzta el a száját: se füle, se farka.” Ráadásul a szerző valószínűsíthetően még Kovács András Bálint Tarantino-kritikájának címére is utal a „léha tákolmány” meghatározással.

¹³ NAGY Koppány Zsolt, *Golyóstollal megihletett* = *Uő, Arról, hogy milyen nehéz*, Erdélyi Híradó – Előretolt Helyőrség, Kolozsvár, 2000, 72.

¹⁴ PÁLL Zita, *Provokáció*, *Korunk*, 2001/május, http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=5&ci_kk=6617

¹⁵ NAGY Koppány Zsolt, *Golyóstollal... i. m.*, 75.

¹⁶ MÁRTON László, *Nagy Koppány Zsolt: Arról, hogy milyen nehéz*, *Látó*, 2002/április, <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=517>

¹⁷ NAGY Koppány Zsolt, *Béla és a virágok* = *Uő, Nagyapám tudott repülni*, Magvető, Budapest, 2007, 95.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ *Személyi figyelő*, magyar–román horror, thriller, 2012, rend. LAKATOS Róbert, író NAGY Koppány Zsolt, forg. k. LAKATOS Róbert, BÁLINT Arthur, op. BÁLINT Arthur, BÁN Attila, BÁNTÓ Csaba, zene Szócs Márton, vágó BÖJTHE Alex. Szereplők: BOROS Lóránd, GYÖRGYAKAB Enikő, KOVÁCS Ferenc, MAROSÁN Csaba.

²⁰ LANG Ádám, *Nagyapa nem tudott repülni, de a róka akár*, Újnautilus, 2007. december 10. <http://ujnautilus.info/nagyapa-nem-tudott-repulni-de-a-roka-akar-nagy-koppany-zsolt-nagyapam-tudott-repulni-magveto-2007>

²¹ Szalay Zoltán, *A witter és a kentaur*, *Új Szó*, 2008. december 6. <http://ujsozso.com/napilap/szalon/2008/12/06/a-witter-es-a-kentaur>