

ESTERHÁZY-ADAPTÁCIÓK

Házymozi

FORGÁCH ANDRÁS

A SZÓ ÉS A KÉP KÖZÖTTI ALÁAKNÁZOTT HATÁRSÁV ÁTJÁRÁSA RENDEZŐT PRÓBÁLÓ FELADAT, KÜLÖNÖSEN, HA AZ ÍRÓ A NYELV KIVÉTELES MŰVÉSE. ESTERHÁZY PRÓZÁJÁNAK FILREVITELÉRE MINDÖSSZE NÉGY EGÉSZ ESTÉS KÍSÉRLET TÖRTÉNT.

Újranézni, újraolvasni. Újraolvasni, újranézni. Újragondolni. „A rosszul begombolt mellényt előbb végig ki kell gombolni, aztán kell újra begombolni” – mondogatta olykor édesapám, Deák Ferenc nyomán, hamiskás mosollyal arcán, arra utalva, hogy vannak dolgok, amelyeknél vissza kell menni az alapokig. Deák Ferenc esetében a kiegyezés volt ez az újragombolás. Esterházyval viszont az a helyzet, igen, „a helyzet” – és van-e ember széles-e a hazában (nyilván van ilyen, mindazonáltal), aki ne tudná kiegyezíteni ezt egy pofás Esterházy-citátummal? Mármost egy Esterházy valamely művében található *idézet*, amit viszont mi már úgy idézünk, és csakis úgy autentikus, hogy voltaképp Esterházyt idézzük: a helyzet tehát „reménytelen, de nem komoly”, és ebben az idézési technikában már benne van Esterházy egyik hallatlan vívmánya, amit nagyjából „appropriation”-nek, „kisajátítás”-nak nevez a kortárs művészetfilozófia, amelynek során az válik művészetté, ahogyan mások művei részévé lesznek a mi önkifejezésünknek.

Itt meg is állhatnék, mert a film – dolgozatunk tárgya – éppenséggel nagyon is ilyen műfaj, a film par excellence kisajátító: a rendező elveszi mindenkitől, amije van, szerzőtől, színésztől, operatőrtől, ez az ún. „rendezői film”, és Esterházy filmjei – legyünk nagyvonalúak, és ezúttal vegyük el a rendezőktől, és adjuk oda neki mind a négyet, mert ezúttal négy filmről, négy ún. „egész estés” filmről beszélünk: sorrendben *Idő van, Tiszta Amerika, Anna filmje, Érzékek iskolája* – pedig olyan filmek, amelyekben a filmek,

ha működni akar, folyamatosan vissza kell valamilyen rafinált módon kérdeznie működése alapjaira, különben nem fog működni. Vagyis állandóan *végig* ki kell gombolni azt a bizonyos kabátot, ami legyen ezúttal Esterházy gondolkodása, mondatzenéje, világképe, az a bizonyos „összetéveszthetetlen”, amelyik a *róla írt* szövegeket is alapvetően formálni tudja (mint jelen szövegem is bizonyítja).

Megjegyzendő, hogy a négy Esterházy-film mind egy évtizeden belül készült, bár ez a bizonyos egyetlen évtized akkóriban hosszabbnak tűnt, illetve sokkal rövidebbnek, mert épp a közepére esett a váratlan fordulat, az ún. rendszerváltás: a filmek a rendszerváltás előtt öt évvel és az utána következő öt évben készültek, mintegy szimptomatikusan jelezve, hogy az egyik műfaj – az Esterházy-próza, vagy inkább az Esterházy-gondolat, másként mondva az Esterházy-daimón, de voltaképp az Esterházy-nyelv – miféle ritka történelmi pillanatban tud átcsapni egy másikba, a filmbe. Íme az évszámok: 1986, 1987, 1992, 1996.

Összehasonlításul: Krasznahorkai László *Sátántangója* 1985-ben jelent meg, és Tarr Béla *Sátántangó* című filmje 1994-ben készült el. Vagyis lényegében ugyanebben az évtizedben. Ami elég érdekes atekintetben, hogy miféle szellemek szabadultak ki a palackból ezzel a bizonyos társadalmi fordulattal (visszagyömöszölésük jelenleg folyik, de nem fog sikerülni). A *Sátántangó* anélkül inkább lényeges itt, mert lakmusz-papírként használhatjuk, hogy legalább jelezzük, mit jelent valójában adaptálni egy prózai munkát vagy inkább nyelvet (ami azért nem egészen ugyanaz), filmre. Egyébként ennek legnagyobb

alakja, mármint próza és verbum filmre vitelének legnagyobb alakja a magyar filmművészetben talán Jeles András, de Bódy Gábornak is vannak ebben a vonatkozásban komoly érdemei, nem a cselekményről beszélünk, természetesen, hanem a szó és a kép közötti áthatolhatatlan és aláaknázott határsáv zseniális átjárásáról.

Az adaptációra van egy másik példám, egy nagyobb időben kiterülő ív is, amelyik szintén átível a rendszerváltáson (az ív, amelyik átível, mondom, jelzem, hogy folyamatosan játszok a szavakkal): 1976 – 2000, ez Mészöly Miklós *Film* című regényének megírása és filmre alkalmazása közötti idő, és a 25 év, vagyis negyed évszázad mű és alkalmazása között (olykor egy mű megírása és a megjelenése között) eléggé tipikusan magyar vagy kelet-európai történet. Tudjuk, hogy Surányi András filmje korántsem az első Mészöly-adaptáció volt, és inkább a csodálatosan megtalált nagyon jelentős színészek arcában és lényében, s nem föltétlenül a szerkezetben rejlik a pozitívuma. Hiszen szinte lehetetlen feladvány, filmre alkalmazni a *Filmet*, ezt az eleve visszautalást, a rekurzív függvények eme csimborasszóját, amikor egy forma önmagára alkalmazza egy másik műforma rendszerét.

Gothár Péter, Molnár György vagy Solyom András kísérletei nagyon pontosan eligazítanak, mármint azt illetőleg, hogy mi is lenne a filmrendező dolga ilyen esetben. Mármost abban az esetben, ha egy nagy író, nagy nyelvész művét alkalmazza filmre. Ha pusztán arról van szó, hogy valamilyen cselekményt kell filmszerűvé tenni, erre nézve nagyon sok példánk lehet, de nem véletlen, hogy Ottlik Géza nem adott engedélyt egy filmrendezőnek sem, hogy az *Iskola a határont* filmre vigye, hiszen tisztában volt vele, hogy önmagában a cselekmény filmvászonra vetítésével még nem oldódik meg a feladvány, sőt, csupán elmaszatólódhat. Hozzáteendő, hogy egyik említett Esterházy-film sem viseli valamely eredeti Esterházy-mű címét, az író gondolom, azokat a műveit, amelyekből a rendezők kiindultak (*Hrabal könyve, Szív segédigéi, 17 hatytyúk*) végső soron megtartotta magának (helyesen tette). Gothár viszont – az író közreműködésével – eredeti forgatókönyvet alkotott (az *Idő van* előz-

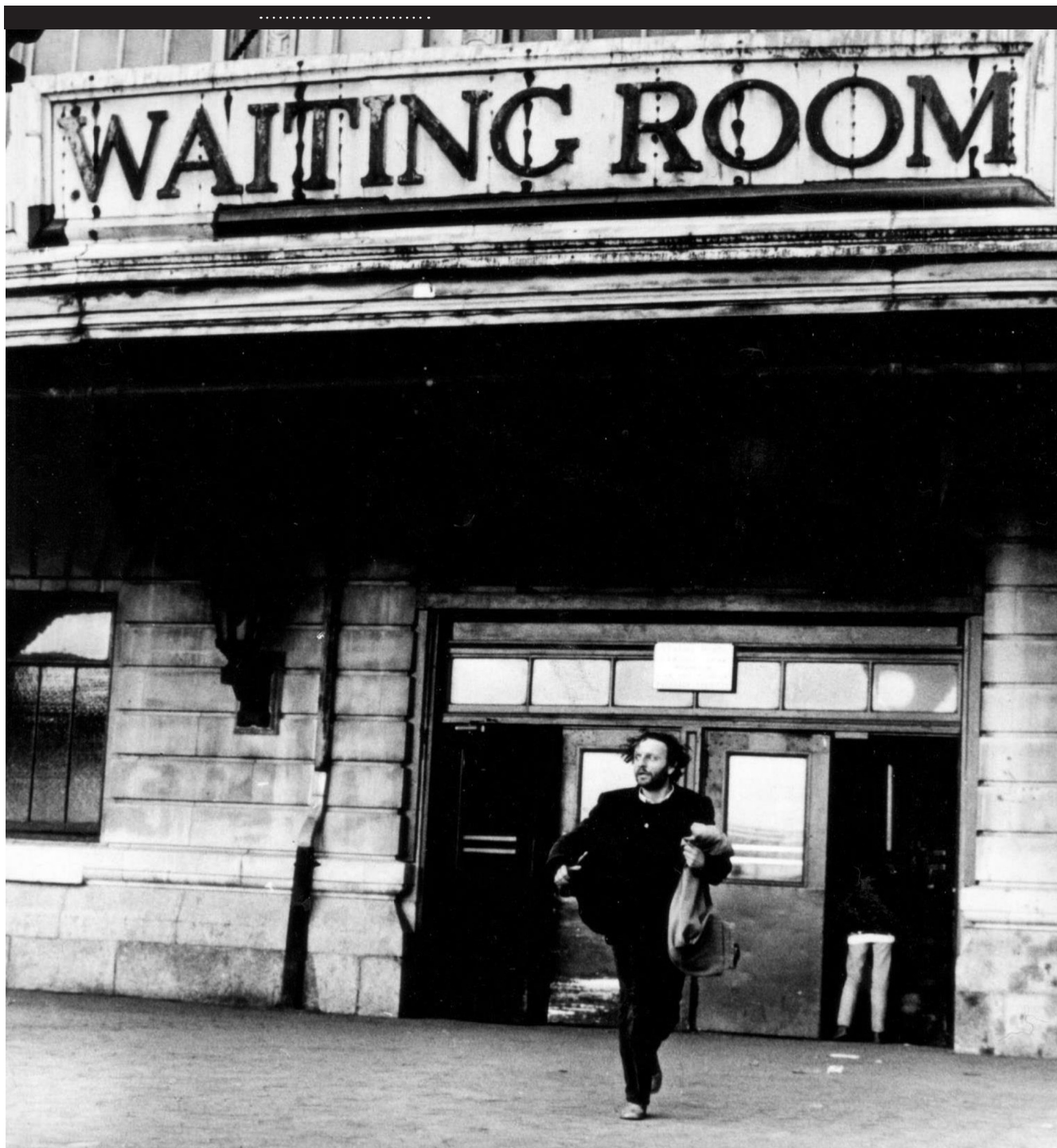
ménye egy Esterházy által írt pompás filmnovella, amelyik a Filmvilág 1985 szeptemberi számában jelent meg, és iskolapéldája annak, hogyan gondolkodik a szerző, amikor más műfaj terepére óvakodik), és a *Tiszta Amerika* a rendező és az író együttműködésének folytatása. Nehezen tudom elképzelni, hogy Esterházy

"Maga az író az egyik fő esemény"

(Gothár Péter: *Tiszta Amerika* - Lukáts Andor)

úgy dolgozott volna Gothár keze alá, mint egy filmgyári forgatókönyvíró, a rendező rabszolgájaként, másrészt Gothár egy teljesen sajátos Gothárnyelvet hozott létre az idők folyamán (mármint verbalitást, nem filmnyelvet), és ennek a két nyelvnek, és nem csupán a két alkotónak a szerencsés találkozása ez a két film.

Nem köntörfalazok, szerintem Esterházy esetében az áttétel, a műfajok közötti átlépés (meglépni a sajréval) eddig egyedül Gothárnak sikerült, és neki is inkább az *Idő vanban*, vagyis legelső nekifutásában (szűz kéz), amely film, így utólag megtekintve, és mindent figyelembe véve, kezd klasszikussá érni a maga borzas, fésületlen rendetlenségével, finom kezdetlegességeivel és



archaikus, vízalatti hangulatával, van benne valami időtlen, időkezelése briliáns, habár nem Gothár legjobb filmje, de gondolatosságában a nagy filmjeivel egyenrangú mű. Hozzáteendő, és fontos, hogy Gothár később a színházban is, különösen az *ÉN* vagyok a te megrendezésével, adekvát kifejezéseket talált Esterházy művészetére egy másik műfajban, nyilván nem véletlenül. Egyszerűnek, elementárisnak tűnő megoldásokat talált egy roppant bonyolult szerkezetre. A színészeket és nézőket pedig megtanította Esterházyul, vagy legalábbis továbbképezte (például engem is).

Esterházy egyik hallatlan vívmánya, hogy bármit, szinte akármit beemelhetett a művébe, az abban a pillanatban az övé lett. Próbáljuk csak utánozni, nem könnyű, sőt, inkább lehetetlen – szóval az a helyzet, hogy Esterházy tragikusan korai halálával, igen, „tragikusan korai” halálával, mely kifejezés zsurnalisztamód bagatellizálja azt, ami idén történt, a Bastille felgyújtásának 227. évfordulóján, de még az ilyen banális szakkifejezések is, amennyiben Esterházy használta őket, művészetté lényegültek. Sokan nem értették ezt, de inkább félreértették, vagyis közhelyesnek érezték olyan magyar nyelvi egységeket, amelyek végül is az Esterházy-oeuvreben kerültek méltó helyükre és ezáltal a későbbi nyelvhasználat számára is meghatározóak lettek.

Úgyhogy inkább bombasztikus leszek, nagy szavakat akarok használni: Esterházy halálával egészen egyszerűen egy tartópillér tűnt el a kozmoszból, és nem nő helyére másik. Ez is szimptomatikus: ha Esterházyról ír, minden szó azonnal visszanez az emberre: „nem nő helyére másik”: nem nő, nem másik nő helyére, stb. – ez a beemeléstechnika, ez az „appropriáció” döntő, de mindenképpen figyelembe veendő szerkezeti információ lenne tetszőlegesen adott Esterházy-szövegek más műfajokba történő adaptációjánál. De nem csak erről van szó, mármint, hogy Esterházy új kontextust teremt régi szavaknak: Esterházynek megvolt az a képessége, hogy menet közben folyamatosan újragondolásra készítette az embert, egy mondat, egy stilisztikai vagy szintaktikai egység folyamatos újragondolására készítetett, és ez az egyik epikai tolvajkulcs az életműhöz, mert tökéletesen félreérthető a felületes olvasó számára,

aki csak a szüntelen formai tűzijátékot látja benne, öncélúságnak érzékeli azt, ami a gyakorlott olvasó számára végtelenül tiszta beszéd, illetve folyamatosan történő *történet* is (alapvetően családörténet), mely párhuzamosan fut – értelmezve a látszólagos, felszíni cselekményt – az Esterházy-könyvek nem egyszer pár mondatban összefoglalható eseményeivel.

Mire is fut ki most ez a gondolatmenet ebben a rövid dolgozatban? Az Esterházy-féle események az író állandó jelenlétét jelzik, hiszen nem szimplán narrátorként, hanem teremtőként, demiurgoszként, *maga az író az egyik fő esemény*, és ezért egyáltalán nem mindegy, *ki játssza* ezekben a filmekben az írot. Nyíltan vagy rejtve, de a főszereplő minden esetben valamilyen Esterházy-alteregő: reakciói, mimikája és beszéde minden nézőben Esterházy-reminiscenciákat kell, hogy ébresszen, nyelvhasználata gyakran közvetlen Esterházy-idézeteket jelent, a dialógusok ritmusa Esterházy-beszéd. Nem mindegy, hogy az illető színész *miféleképpen* játssza is ezt a bizonyos központi idegrendszer, érzékeny neuronhálózatot, melynek érzékenysége gyakran matematikai formulákba és idézetekbe burkolódik, hívóv íróniába.

Gothár két Esterházy-filmjében Zala Márk illetve Lukáts Andor ez az alteregő, Molnár Györgynél Cserhalmi György, Sólyom Andrásnál pedig Kaszás Attila. Teljesen világos, hogy mind Zala Márk, mind Lukáts Andor – bármilyen sok filmben és színdarabban játszottak is – alapvetően outsiders, marginális figurák, *különböznek*, Cserhalmi és Kaszás – két nagyszerű színész – viszont klasszikus értelemben vett színészek, színészien rekonstruálnak figurákat, maguk viszont nem adnak hozzá (vagy nem úgy adnak hozzá), mint a másik kettő. Zala Márk tűnődő mosolya, képessége a sodródásra – amelyben nem kevés van a melankólikusok tompult túlérzékenységből, vibráló passzivitásából –, és Lukáts Andor szenvedélyes, heves, mohó kíváncsisága, karakteres arca, nézése, beszédének különös, köztes jellege (a hanghatásokra utalok, arra a kissé karcos, rekedtes tónusra például, ahogyan minden egyes szót megformáltan kiejti), de mégis, alkatuk, bár eléggé különböző, eleve hozza azt a fajta rápillantó-visszakérdező attitűdöt,

a játékoságnak azt a személyiségből fakadó és összetéveszthetetlen és kiszámíthatatlan intellektuális mintázatot, ami – és nem kell, hogy Esterházy-szövegeket vagy -ritmusokat adjanak elő – a subjektivitásban (vagyis azzal, amivel a néző, akár akar, akár nem, azonosulni fog) az ilyen művek esetében alapföltétel. Az *Anna* filmjében Cserhalmi egy utalásszerűen az író tényleges környezetét mintázó valóságban, a szülőktől örökölt házban, ahol még a gyerekek sorrendje és életkora is az Esterházy-család albumából kivágott képek rekonstrukciójának tűnik, ragyogóan adja azt a nagyon integráns személyiséget, akinek az írot képzeljük. Az epizódok, a kitelepítés, az anya halála, ma már részei az Esterházy-mitológiának, a formában – DÉS időről-időre szaxofonozik, Gálfi áttetsző angyal – megjelennek a tipikus Esterházy-motívumok, a filmnyelv (például Makk *Szerelem* című Déry-adaptációja nyomán, ami egyébként őskép és ősminta) professzionális. Mégis hiányérzetet hagy a film, illusztratív. Ugyanez igaz az Érzékek iskolájára is, amelyik szép és érzéki film, jó ritmusérzékkel, pompás helyszíneken leforgatva. Ezeknek a filmeknek megvannak a maguk értékei, csak nem azt a nyelvet beszélik, amelyet ez a nagy művész beszélt, és ez, hogy kurtán összefoglaljam, már a szereplőválasztásoknál eldőlt. Gothár esetében egy mozgékony szellem (Gothár), találkozott egy másik mozgékony szellemmel (Esterházy). Ez itt most nem filmkritika, hanem tünet-leírás: a feladat mérete és a kivitelezés mérete a később készült, és profin lebonyolított filmekben nem találkoztak. Az egyik lehetőség tehát az illusztráció, a másik a világteremtés.

Most, hogy az egész Esterházy-életmű (igen, hölgyeim és uraim, „életműről” rendszerint halál esetén beszélünk) hirtelen újra elénk penderül, csúfondárosan, huncutul, mert újraolvassuk és újragondoljuk, mert muszáj újragondolnunk és újraolvasnunk, világos, hogy minden a helyén van benne. És ez a Gothár-változatokra mindenképpen igaz, még akkor is, ha a New York-i futamra rányomta bélyegét a körülmények esetlegessége és a szüntelen improvizáció – ám ez az improvizáció csak fokozza a film Esterházy-ságát. Lehet tehát tudni Esterházyul, ha nem is könnyű. •