

## Gelencsér Gábor

### *Késő vagy után? A Sátántangó modernsége*

Késő vagy után – a *Sátántangó* című Krasznahorkai László-regény és a belőle készült Tarr Béla-film modernségét minősítő jelző, hogy ti. későmodern vagy posztmodern paradigmához közelítő műről van-e szó, a megjelenített világ- és létállapot szempontjából is meghatározó jelentőségű. Nem mindegy ugyanis, hogy a telepiek hamis megváltástörténete tragikus módon elkésett, s így módon lezárult, avagy a végidők „után”-járá átvezető, nyitott sorsesemény. Különösen indokolt tehát annak vizsgálata, hogy késő- vagy posztmodern formaalkotó jegyek alakítják-e a *Sátántangó* világát.

A művek értelmezésén túl mindennek formatörténeti relevanciája is figyelemreméltó. Megjelenésükkor a regényt és a filmet a korabeli kritika egyaránt korszakalkotó jelentőségűnek minősíti (Radnóti 1988, 299; Margócsy 1994, 4). Krasznahorkai regénye 1985-ben lát napvilágot. Tarr azonnal hozzálátna a megfilmesítéshez, a vállalkozás volumene miatt azonban a 1991-ben induló forgatást csak 1993-ra fejezi be, s a film 1994-ben kerül a közönség elé.

A nyolcvanas évek a magyar irodalomban a posztmodern fordulat időszaka, s noha a filmtörténetben a posztmodern személetmód és forma az irodaloméhoz hasonló mértékben nem vezet korszakváltáshoz, az új érzékenységnek nevezett irányzat révén – amelyhez lazán ugyan, de Tarr *Őszi almanach* című filmje is kapcsolódik (vö. Szilágyi 1985) – a nyolcvanas évek filmművészetén is nyomot hagy. A *Sátántangó* többek által a posztmodernnel szemben hangsúlyozott klasszikus vagy későmodernsége mindenesetre a nyolcvanas–kilencvenes évek filmes formatörekvéseivel kapcsolatosan is felvet kérdéseket. A filmváltozat modernitásának pozicionálása mindenekelőtt a „fekete szériának” nevezett (Kovács 2002a, 252–254) – további adaptációkat is tartalmazó – irányzat szemléleti és formai sajátosságainak leírását segítheti, amely a Tarr–Krasznahorkai együttműködés első eredményeként megvalósuló *Kárhozat* című filmmel indul el.

A két mű korszakalkotó vonása ugyanakkor irodalom és film folytatódó, egyben megújuló kapcsolatára is felhívja a figyelmet. A *Sátántangó*val Tarr Béla az egyetemes filmművészet nemzetközi rangú újítóinak sorába emelkedik (lásd ehhez legutóbb: Kovács 2009); abba a körbe, amelybe előtte csak Jancsó Miklós léphetett be. A Krasznahorkai írásai nyomán készült filmekre, a *Kárhozatra*, a *Sátántangóra* és a *Werckmeister harmóniákra* utalva írja Kovács András Bálint:

Ezekkel a filmjeivel Tarr nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi filmművészet egyik legjelentősebb alakjává nőtte ki magát, e művei a nyolcvanas–kilencvenes évek legnagyobb szabású, korábban csak Jancsó Miklós életművében megszületett „nagy művészet” teljesítményei. (Kovács 2002b, 314)

Tarrnak mindezt egy irodalmi mű segítségével sikerül megvalósítani, ráadásul egy kivételes hűségű adaptációval. Margócsy István írja felfokozott lelkesedéssel – egyébként kritikai megjegyzéseket is tartalmazó – bírálatának elején:

*A Sátántangó* mint regénymegfilmesítés alighanem példátlan teljesítmény: én még soha, sehol nem láttam ilyen filmes hűséget irodalmi alapanyag iránt. *A Sátántangó* szinte szóról szóra követi a regény menetét, tagolását, figuráit, cselekményét, sőt: képeit és szövegét; minden, ami a filmben benne van, mint anyag, mint tárgyiasság, előfordult Krasznahorkai László kiváló könyvében. (Margócsy 1994, 4)

A hűség, persze, paradox módon elsősorban eltérést eredményez, amelynek köszönhetően Tarr saját mediális közegében teremti újjá a regény világát. A film részben mediális szükségszerűségből, részben alkotói döntésből származó sajátos formamegoldásai mintegy a regényre visszahatva árnyalják a Krasznahorkai könyvével kapcsolatos „modernizmus-vitát”, miközben Tarr helyét is kijelölik ugyanebben az összefüggésben.

*A Sátántangó* modernségének vizsgálata tehát – a regényé és a filmé egyaránt –, pontosabban e modernség késő- és/vagy posztmodern paradigmában történő elhelyezése, több szinten is releváns kérdéseket vet fel: a művek hatásának, irányzatképző szerepének vizsgálatával hozzájárulhat az irodalom- és filmtörténeti korszak leírásához; segítheti értelmezésüket; végül szempontot nyújthat a két médium sajátos formamegoldásainak elemzéséhez. Munkám során e legutóbbi kérdéskört tekintem kiindulópontnak, s ebből próbálok írásom végén elsősorban Tarr adaptációjára vonatkozóan következtetéseket levonni. (A Tarr–Krasznahorkai-filmek, illetve a *Sátántangó* formátörténeti hatásának vizsgálata túlfeszítené e dolgozat kereteit.) Mivel a sajátos formamegoldások a két mű összevetése során rajzolódnak ki erőteljesen, a regény és a film egyforma figyelmet kap, következtetéseimet viszont csak a film vonatkozásában fogalmazom meg. Mindkét műről igen gazdag és színvonalas elemzések születtek, amelyek szinte valamennyi általam vizsgált formamegoldásra kitérnek. Így feladatom csupán az, hogy a két művet elhelyezzem a kiindulópontot jelentő későmodern vs. posztmodern paradigma érvrendszerében. E „szerkesztői munka” során reményeim szerint újabb szempontokkal járulhatok hozzá a *Sátántangó(k)* körüli értelmezői diskurzushoz.

## Helykeresés

Legtávlatosabban és az értékszempontot sem nélkülözve a *Sátántangó* posztmodernnel szembeni, a klasszikus regény formaeszményéhez visszatérő karakterét Radnóti Sándor fogalmazza meg:

Az új magyar próza egyik legjelentősebb művével gyarapodott, makulátlan remekművel, melynek jellegzetessége, hogy végre és újra a szó kanonikus, ha tetszik, „rég” értelmében: *regény*. Azaz a regény tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot vagy maga az írói műhely. (Radnóti 1988, 273; kiemelés az eredetiben – GG)

Az epikus tradíció újraéledését látja a természet és a társadalom hasonlatszerű viszonyában Balassa Péter is:

Régi prózai hagyomány születik újjá, amelyről egy ideig talán joggal, de elhamarkodottan irodalmi közvéleményünk egy része (magam is) azt hitte, nem folytatható. Ez pedig egy adott világnak természetként való ábrázolása, illetve e világ történetként való megszólaltatása; olyan zártság- és teljességérzés fölkeltése, amely szigorúan a realitás keretei között maradva az emberi természet megoldhatatlan kérdéseivel szembesít, miközben a létezését újra történetivé is nyilvánítja. (Balassa 1987, 182–183)

Egy szűk évtizeddel később Szirák Péter mindebben már az újítás mozzanatát hangsúlyozza:

Krasznahorkai abban is formaújítónak, vagy pontosabban formamegőrzőnek bizonyult, hogy igen kevésbé kapcsolódott az önrelativizáló elbeszélésformákhoz. Történetelvű, mitikus-látomásos epikai világa a „történetvesztés” idején került be az irodalmi kommunikációba, némiképp fölfrissítve azt, s egyúttal viszonylagosítva a történetmondás ellehetetlenüléséről kialakult szólásokat [...] (Szirák 1995, 33)

Az ezredfordulón pedig Krasznahorkai monográfiája munkájának *Bevezetésében* „a klasszikus történetmondást és annak elmozdítását” emeli ki mint a regények meghatározó beszédmódját, majd a *Sátántangóról* szóló fejezet legfőbb célkitűzéseként azt kívánja bizonyítani, hogy a szerző írásai „a posztmodern kultúra és poétikai gondolkodásmód hordozói”, s ennek fényében „a mű »későmodern« irodalomtörténeti helyének újragondolására” tesz javaslatot. (Zsadányi 1999, 7; 9; 15)

Az adaptációval kapcsolatosan már kevésbé jelenik meg a posztmodern paradigma, noha a film univerzálissá növelt tárgyiassága, pontosabban az ezt megalapozó konstruált, megteremtett, fikcionált valóság – különösen Tarr első, szociológiai indíttatású filmjeinek tükrében – felvethetné ezt a szempontot.

A rendező tragikus világképe azonban látványosan eltér a posztmodern játékoságtól és iróniától, s – ahogy ezt Szilágyi Ákos a filmről folytatott ke-rekasztal-beszélgetésen megfogalmazza – modernizmusával tulajdonképpen anakronisztikussá, konzervatívvá válik. (Szilágyi 1994, 7) Kovács András Bálint ugyanezt a mozzanatot is jelezve a filmet mint a modernizmus beteljesítését, lezárását, végpontját írja le:

A *Sátántangó* Tarr modernista remekműve, amely egy merész gesztussal nemcsak folytatja, hanem radikalizálja is a modern filmművészetnek azt az áramlatát, amely a kortárs filmkultúrában a leginkább háttérbe szorult. (Kovács 2002b, 335)

A különféle értelmezések közös kimondatlan vagy kimondott fogalma az elmozdulás, akár úgy, mint a modernizmus lezárása (film), akár úgy, mint a posztmodernről való visszatérés a hetvenes évek közepéig nyúló (késő)modern hagyományhoz, vagy e hagyomány felmutatása és lebontása – a posztmodern jegyében (regény). A könyv egyes formamegoldásainak leírásában minduntalan visszatérő elmozdulás fogalma felveti annak lehetőségét, hogy mindebben ne a „hova”, hanem önmagában véve az „el” kérdését, illetve dinamikáját tartsuk a mű szempontjából fontosnak. Már csak azért is, mert Tarr adaptációjában szintén a modern és a posztmodern hagyománytól történő elmozdulás játszik meghatározó szerepet. A regény és a film paradigmatis iránzatoktól történő elmozdulásának mértéke és iránya azonban eltérő, s ez alkalmat nyújt mind az adaptációs eljárások, mind a két mű(vész) világképével kapcsolatos következtetések levonására.

A regény értelmezéseiben – közvetlenül vagy közvetve – markánsan eltérő álláspontként jelenik meg tehát a mű klasszikus vagy későmodern, illetve posztmodern paradigmában történő elhelyezése, míg a film vizsgálatakor ez a különbség, mint láttuk, nem jelenik meg ilyen élesen. Utóbbi nyilván a film-történeti folyamatokat kevésbé meghatározó posztmodern korpuszból következik, míg az előbbi ennek ellenkezőjéből. A regény megjelenésekor ugyanis épp zenitjén volt a posztmodern szövegirodalom, amelytől feltűnő módon eltért a *Sátántangó* formavilága. A későbbi elemzők – részben a posztmodern próza további alakulástörténetének fényében – már árnyalják ezt a képet, kevésbé látják eltérőnek a regényt a korszak prózapoétikai fejleményeitől, sőt az azzal való rokonságát hangsúlyozzák. Az elmozdulást azonban a nyolcvanas évek szövegirodalmától a *Sátántangó* posztmodernitása mellett érvelők is érzékelik, ahogy a klasszikus vagy későmodern jelleget kiemelő bírálatokban természetesen meghatározó az egyfajta stíluseszményhez történő visszatérés mozzanata. Az alábbiakban az érvek és ellenérvek közül azokat idézem fel, amelyek a filmváltozat formamegoldásainak vizsgálatakor is termékenynek bizonyulnak.

## Máshonnan ugyanúgy

A regény és a film formakapcsolatának legfontosabb és legtermékenyebb szempontja az időszervezés: az elemzők Krasznahorkai szövegének képisége mellett (Margócsy 1994, 4) a regény „időérzékenysége” miatt (Vincze 1997, 110) tartják a *Sátántangót* különösen alkalmasnak az adaptálásra. Az időszervezéssel kapcsolatosan – a filmváltozat hosszának obligát felemlítésén túl – elsősorban a kronologikusan szerveződő cselekmény időbeli szimultaneitása kerül szóba, úgy is, mint a történet elbeszélésének idejét növelő tényező. Lényegesebb azonban ennél, ahogy a film monotóniájával, motiválatlan jelenethosszaival kiüresíti, s ezzel mintegy láthatóvá teszi az időt. A későmodern-posztmodern irányultság szempontjából azonban nem a „kiüresített időélménynek” (Kovács 2002b, 335), hanem a homogén idő elbizonytalanításának van jelentősége.

Mindez a regény szimultán időkezelésében valósul meg, amelyet a film még fel is erősít, méghozzá egyrészt az időbeli összecsúszások konkrét megjelenítése (Vasák 2000, 202), másrészt az ilyesfajta szimultaneitások bővítése miatt. Az előbbi a médium természetéből következik, az utóbbi viszont tudatos alkotói döntés eredménye.

A regény egyetlen önálló jelenetben ábrázolt szimultaneitása mellett a film további két olyan helyen is él ezzel a lehetőséggel, amelyre a szöveg csak utal, valamint található benne egy további, a szövegtől független, döbbenetes erejű „egybeesés” is, amely viszont nem idő-, hanem térbeli. A filmi látvány konkrétsága miatt azonban éppen ez utóbbinak lesz különös jelentősége, míg a korábbiak, noha szorosabban kötődnek a regény formavilágához, azzal elmentéses hatást keltenek.

Az első, a regényével lényegében megegyező időbeli összecsúszás a történet indító jelenetéhez kapcsolódik. A Schmidtné ágyában ébredő, az ablakon kitekintő Futaki alakját, majd kettőjük jelenetét előbb a szoba nézőpontjából követjük nyomon, majd mindezt a harmadik fejezetben, a Doktor ablakából látjuk újra. Hasonló módon kétszer, két különböző szemszögből leszünk tanúi a Doktor és Estike kocsmá előtti találkozásának. Ettől a ponttól a film tovább építi a regényben megteremtett szimultaneitás módszerét, s az ablakon beleső Estike közelijét a kislány halálát követően elbeszélte *A pók dolga II.* (Ördögcsecs, *sátántangó*) című fejezetben a rendező a kocsmá belső nézőpontjából is bevágja (míg a regény olvasása közben legfeljebb emlékezhetünk rá, hogy az akkor még élő Estike meglesi részegen táncoló szomszédjait). S két különböző beállításból láthatjuk és hallhatjuk a lakókat útjára bocsátó Irimiás beszédét is, amely a regényben csupán az egymást követő fejezetek közös kezdőpontjaként jelenik meg (előbbi a telepiek, utóbbi Irimiásék távozását mutatja be), az elválás konkrét szituációjának megisméltése nélkül.

A filmben a szimultaneitást különösen hangsúlyossá teszi, hogy – Estike és a Doktor néhány szavas dialógusa után – ebben a jelenetben Irimiás hosszabb monológját kétszer is végighallgatjuk.

Az azonos események más nézőpontból történő megismérlése a történet elbeszéltségére hívja fel a figyelmet, s mindkét mű posztmodern karakterét erősíti.

Az ismétlődő közbeékelt elbeszélések is a szöveghálózat rendszerét építik. Többször hangzik el különböző nézőpontokból, különböző megvilágításban „ugyanaz” a történet. A későbbi változat újraértelmezi az előzőt, és a narráció problémájával szembesíti az olvasót. (Zsadányi 1999, 52)

S ugyanezzel szembesíti a film nézőjét is, egyetlen lényeges különbséggel: az „ugyanaz” a film esetében nem kerül idézőjelbe; itt a filmkép konkrétsága okán valóban ugyanazt látjuk, más elbeszélői és/vagy optikai nézőpontból. Tarr ráadásul ezekben az esetekben nem tesz különbséget a képi és az elbeszélői nézőpont fokalizációja között: ha azonosul is egy szereplő nézőpontjával, nem rejt el vagy von be ily módon a jelenettel kapcsolatosan újabb információt. Vagyis lemond a regényben egyébként jelentős szerepet játszó elbizonytalanító, az események valóságtartalmát relativizáló, a „valóság” megragadásának lehetősége felett ironizáló hatásról. Krasznahorkai minduntalan kibillent a fikciós keretet (s majd a regény utolsó lapjain radikálisan módosítja), míg Tarr mindvégig megőrzi az egyféle teremtettség illúzióját (s ehhez a filmváltozat zárlatában is hű marad).

A regénybeli szimultaneitás kettős funkciójából – a narráció problematizáltsága és az elbeszélte események elbizonytalanítása – a film csak az előbbit teljesíti, az utóbbi esetében azzal ellentétes hatást kelt: az ismétléssel megerősíti az események „épp úgy” lefolyását.

A regény szimultaneitásának elbizonytalanító hatása a filmben tehát éppen ellenkező irányban bontakozik ki. A regény szimultaneitása a nézőpont mellett a látvány mibenlétét, „igazságát” is elbizonytalanítja, míg a filmben az egységes nézőpont viszonylagosságát ugyan megteremti, a látvány tartalmának viszont a bizonyosságát nyújtja: igen, így történt, innen nézve is. A szöveg fogalmisága a kép konkrétségével szemben még szándéka ellenére sem képes ugyanúgy megjeleníteni a különböző nézőpontból bemutatott, egy időben lezajló eseményeket, mindezzel szemben viszont a kamerának ez alapadottsága. S Tarr nem tér el ettől, nem játssza ki a filmi „objektivitást”, nem módosítja a nézőponttal együtt a látvány tartalmát, sőt még szaporítja is a hasonló irányultságú jeleneteket. A regény több poétikai szinten tetten érhető elbizonytalanító formai eljárásának elutasítására utal továbbá az is, hogy Tarr az ezzel kapcsolatos passzusokat kihagyja a filmváltozatból,

így például Estike halálának Irimiás által előadott rekonstrukciókísérletéből az esetleges bűnügyre vonatkozó részleteket.

Az időbeli szimultaneitás többször megjelenő, a regényhez képest kevésbé elbizonytalanító – más szempontból viszont, ahogy erre kritikájában Margócsy István felhívja a figyelmet, éppen a kép konkrétsága miatt revelatív (Margócsy 1994, 6) – megjelenítésével szemben különös, egyszeri és kizárólag a filmben érvényesülő példát látunk a nézőpont és a látvány egységességének megteremtésére, az omnipotens elbeszélői pozíció megteremtésére. Az időbeli szimultaneitás inverzeként itt egyfajta térbeli „szimultaneitás” jön létre. Estike halálba vezető útjának egy pontján ugyanabból a nézőpontból látjuk a lány távolodó alakját, mint a később arra járó Irimiásékét. Nem az idő, hanem a tér találkozik a filmelbeszélés különböző pontjain, az elbeszélő jelenlétének, elbeszélést szervező erejének egységes nézőpontját sugallva.

Az idő szimultaneitása a filmváltozatban a nézőpont bizonytalansága mellé a látvány bizonyosságát helyezi, míg a téré kifejezetten „bizonyossá” teszi az elbeszélő-képkalkotó jelenlétét. Mindezt kiegészíti az utóbbit folyamatosan jelző, alig észrevehető, diszfunkcionális gépmozgás, valamint a romlást a klasszikus szépségideál jegyében átíró-megformáló, kivételes tudatossággal felépített kompozíciós rend. Ugyanez Krasznahorkai hosszú mondataiban is felismerhető, ám ott minduntalan közbeékelődnek a szereplők látás- és gondolkodásmódját megjelenítő, az elbeszélői szövegkompozíciót megakasztó, kibillentő, elbizonytalanító mondatfoszlányok. Tarr képi stílusában nem találunk ilyen elmozdulást, sőt szereplőit is inkább a dialógusok irodalmiasságát megőrző hosszabb monológokban beszélteti. Utóbbi stíluselemek, valamint a regény elbizonytalanító hatását a film mediális sajátosságai és az alkotói döntések révén egyaránt elutasító, korábban leírt formamegoldások eredményeképp Tarr a *Sátántangó* filmváltozatát a regényhez képest a későmodern hagyomány felé közelíti.

### **Ajtó, ablak**

A regény későmodern vs. posztmodern karakterének megítélésében a másik szembeötlő ellentét a mű elbeszéltségének hangsúlyozása, azaz a Doktor szerepe körül bontakozik ki. Balassa „az önmagát író regény” toposzát nem reflektív elemként, hanem elemzésének két helyén is a mű világképére, negatív teremtéstörténetére vonatkozó jelentésként értelmezi:

A Doktor naplója, a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés, amelyben a világ s az emberi élet másodszor – a romlás, leépülés pillanatában is – ugyanazt az arcot mutatja; leírva minden ugyanaz, mint történetként. [...]

*Epikushoz méltó hitetlen krédó a Sátántangó*, amelyben az író–doktor csupán értelmet próbál kölcsönözni megfigyeléseivel a dolgoknak, ilyen értelemben az írás: kitalálás, tehát a teremtés fonákja. (Balassa 1987, 185; 199; kiemelés az eredetiben – GG)

Radnóti szintén elutasítja a Doktor alakjának mint írói reflexiónak a lehetőségét, majd mindezt a regény modernizmushoz való viszonyának jeleként írja le:

A Krasznahorkai megteremtette forma szigorúan tiltja az írói kirefektálást. A reflexió tehát történetté, regényalakká, annak nézeteivé változik. [...]

Újra hommage és polémia ez, a modern próza nagy újításával, az önmagát író regénygide-i leleményével, melynek eredeti mestere nálunk Tandori és Esterházy. De a reflexió ezen a végső ponton sem lép ki a történetből, hiszen nem az író stilizált alakja, hanem egy regényhős írja a regényben a regényt. (Radnóti 1988, 290; 291)

A mű posztmodern olvasata e tekintetben is az elmozdulást hangsúlyozza, amely a Doktor által az utolsó lapon elkezdett, s a regény első mondatait idéző, vagyis a Sátántangó című regényként tételeződő szöveg önazonossága mellett annak fikcionaltságára is felhívja a figyelmet.

Az utolsó oldalakon kiderül, hogy már maga az egész mű is beágyazott történet, amelynek kerettörténete nem más, mint az, hogy a doktor regényt ír. Az ellenállás dokumentuma tehát maga a mű, a Sátántangó. Ha az elbeszélői hang a doktornak tulajdonítható, aki az elbeszélésnek szereplője is, akkor már maga a történetírói tevékenysége is „meg van írva”. (Zsadányi 1999, 17)

Gerald Genette narrációelméletének fogalmaival leírva a kérdés tehát úgy is felvethető, hogy az orvos heterodiegetikus vagy homodiegetikus narrátora-e a történetnek, a válasz pedig, legalábbis a regény alapján az, hogy mindkettő, illetve egyik sem. De mindez előtt még az a jóval alapvetőbb, s az adaptáció tükrében különösen jól látható kétely is megfogalmazódik, hogy egyáltalán van-e narrátora a történetnek. A regény első mondatát író Doktor jelenetig ugyanis nincs, ettől kezdve viszont, a regény ily módon javasolt (posztmodern) újraolvasása során van. S csak ezután vethető fel a kérdés, hogy a Doktor heterodiegetikus, avagy homodiegetikus narrátora-e a történetnek. A válasz természetesen az, hogy amennyiben részese az adott jelenetnek, úgy az utóbbi, amennyiben nem, úgy az előbbi. Vagyis a regényhős írja ugyan a regényben a regényt, mindezt azonban csak homodiegetikus narrátorként teheti meg. Amennyiben kilép a szöveg a Doktor fokalizációs köréből (márpedig épp a történet drámai fordulatakor kilép, hiszen Irimiásék érkezésekor kórházba kerül, s a telepiek távozása után tér csak vissza),



nos, úgy már nem saját regénye hőseként – hanem szerzőként, „az író stilizált alakjaként”, azaz „extradiegetikus elbeszélőként” (Zsadányi 1999, 17) írja a *Sátántangó* című művet. Mindennek lehetőségét azonban csak a szöveg másodszori olvasása kínálja fel. Krasznahorkai tehát mintha kijátszaná egymás ellen a későmodern és a posztmodern szövegformálás hagyományait.

Tarr filmváltozata ezen a téren jóval egyértelműbb, méghozzá megint csak a későmodern felé hajló formamegoldást mutat. Krasznahorkai mondaton belüli nézőpont- és stílusváltásaival szemben, amely az ironikus távolságtartásra is lehetőséget nyújt, Tarr mindvégig egységes külső-leíró nézőpontból, továbbá mindvégig azonos képi stílusban láttatja szereplőit. Ironikus eltávolításra, az egymás mellé állított beszédmódok elbizonytalanító hatására – ahogy fentebb láttuk – még a szimultán jelenetekben sem törekszik. A regény elbeszélőjének onnipotenciája a kritikai diskurzusban legalábbis vitatott (vö. Zsadányi 1999, 53), míg a filmé vitathatatlan.

Az elbizonytalanítás ellenében ható további fontos körülmény, hogy a film rendelkezik heterodiegetikus narrátorral, aki általában az egyes fejezetek végén idézi a regény vonatkozó szövegét. Az egyetlen kivételt éppen a mű kezdőmondatai jelentik, amelyek a film önálló nyolcperces bevezető passzáza után hangzanak el, méghozzá önmagukban, kép nélkül, fekete blank alatt, s csak a szöveg elhangzását követően jelenik meg az első fejezet címe, majd indul el képen is a történet. A film végén ugyanez a szöveg immár a Doktor hangján szólal meg, méghozzá diegetikus hangként, hiszen az előzményekből tudhatjuk, hallottuk többször is, hogy a férfi az írás ütemében motyogva mormolja maga elé a papírra vetett szavakat, ily módon téve hozzáférhetővé a film számára a képen egyébként nem látható írást. Mindez azonban akkor már csak következtetés, hiszen a doktor addigra bedeszkázta az ablakot, és a fényt kizárva, tökéletes sötétségben fog az íráshoz. Vagyis másodszor a szöveg ugyanúgy „kép nélkül, fekete blank alatt” hangzik fel, csak hogy megváltozott „diegetikus akusztikában”. A film elején még heterodiegetikus, a végén viszont homodiegetikus narrációként – miközben mindennek a képi közege optikai értelemben ugyanaz. A diegetikus kapcsolatot csupán a hang teremti meg – ám ez is elég ahhoz, hogy a film ne csupán elmozdítsa, hanem elválassza egymástól a narrátor heterodiegetikus és homodiegetikus karakterét.

Mindez tehát a médium sajátosságából következik, hiszen a narrátor szövege szükségszerűen egy azonosítható hanghoz kapcsolódik. Amennyiben a narrátorhang végig a doktoré volna, a körkörös, önmagába záródó szerkezet létrejönne ugyan, ám a narrátor egyértelműen homodiegetikus jelleget öltene; amennyiben pedig a film végén a regény szövegét elkezdő Doktor sorait is a narrátor szólaltatná meg, úgy mindvégig heterodiegetikus narrátor szerepelne a filmben. Elválasztásuk tehát azonos a regény intenciójával, működésük viszont, a médium sajátosságából fakadóan, megfosztja a filmet a – legalábbis e tekintetben a regényhez hasonló – „újránézés” relevanciájától.

Felmerül a kérdés, hogy vajon mindez csupán a médium természetéből fakadó szükségszerű megoldás-e. Tarr nem hozhatott volna létre filmes eszközökkel hasonló hatást? Nyilvánvalóan igen, hiszen a bevezető narrátorszöveg megisméltelése mellett – vagy akár helyett – megisméltelhette volna az első fejezet bevezető *képsorát*. A filmváltozat ezzel saját mediális közegében hozta volna létre az önmagát újratereztő – egyébként a *Sátántangó*, valamint a többi Krasznahorkai–Tarr-film formavilágát és szemléletmódját meghatározó (vö. Kovács 2002b, 322) –, az örök visszatérést sugalmazó, magába záródó, körkörös szerkezetet. Tarr azonban épp ezen a hangsúlyos dramaturgiai ponton – a regény szemléletmódját is érintő radikális változtatásként – nem él ezzel a megoldással. Vasák Benedek Balázs írja a film zárlatáról:

Ezen a ponton szakadéknnyira nő a különbség az adaptáció és az alapjául szolgáló regény között. (Vasák 2000, 204)

Tarr tehát felidézi, illetve a narrátor segítségével megteremti a regény nyitottságát, saját mediális közegében viszont lezárja a művet, ezzel is a későmodern paradigma felé „mozdítva el” a filmváltozatot.

A regényben a Doktor az ajtó beszögelésével utasítja el a külvilágot, az ablak és az azon túl feltáruló telep mint az íráshoz szükséges megfigyelő pozíció és látótér azonban továbbra is rendelkezésére áll. Más, ám ugyanakkor nem elhanyagolható kérdés, hogy a telepiek elmentek, hogy odakint még annyi „sürgés-forgás” sem történik, mint eddig, s a Doktor–Író a „kitalálásra”, a fikcionálásra kénytelen hagyatkozni. De éppen ez jelenti számára a fordulatot, az írásban tetten ért teremtés lehetőségét – amely a *Sátántangó* című regényt „eredményezi”. „Mert csak az történik meg, ami megfogalmazódik” – kommentálja következtetését. Tarr a fény kizárásával viszont megfosztja filmjét az újratereztődés lehetőségtől... A kör Krasznahorkaihoz hasonlóan nála is bezárul, csakhogy a folyamat nem indul újra.

\*

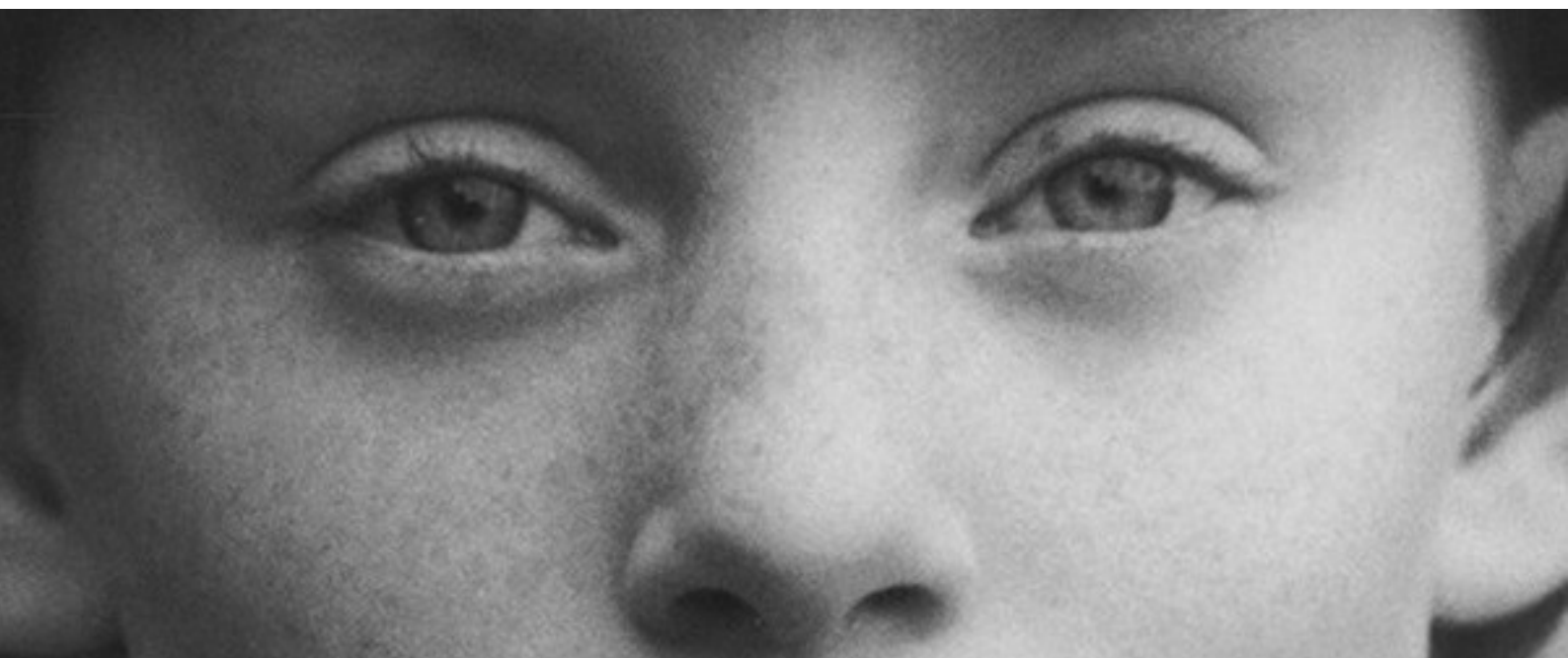
A *Sátántangó* című regény és film a posztmodern létállapot későmodern megjelenítése. Mindkét mű formavilágát az határozza meg, mennyiben veti fel egyik vagy másik paradigma érvényességét, illetve mennyiben mozdul el azoktól. Az alkati különbségeken túl bizonyára irodalom és film nyolcvanas évekbeli formatörténetének eltérései is szerepet játszanak abban, hogy e dinamikus játéktérben Tarr adaptációja közelebb áll a modernista karakterhez, mint Krasznahorkai regénye.

Krasznahorkai a regény zárlatában megjelenő újraíró gesztussal egyrészt nem mond le a világ írói megteremtésének modern igényéről, ugyanakkor tudatában van a modernitás utáni történetnélküliség ironikus létállapotának,

s ezt a Semmit, ezt a nem-létet, ezt az „után”-t írja meg, pontosabban írja újra. Az újraírás, a fikcionalitás a posztmodern világállapot belátása – és egyúttal modernista ellenszegülés mindezen belátással szemben. Az író művészetét illetésképpen – posztmodern irányultsága mellett – a fogalom történeti jelentésétől eltérő módon tekinthetjük későmodern karakterűnek, ti. nála a posztmodern utáni visszatérésről, jobban mondva elmozdulásról van szó a modern felé – és vissza. De mindenképp el.

Tarr kongeniális adaptációja egyszerre hű az eredeti műhöz és fogalmazza meg segítségével saját világképét (s ennyiben nem melleleg az adaptáció körüli elméleti és gyakorlati kérdésekre–kétségekre is csattanós választ ad). Az elbeszélő személyéhez és az elbeszélte eseményekhez kapcsolódó, megteremtett, fikcionált bizonyosság fenntartásával, a (regényben is vitatott) ön-reflexió, s legfőképpen az ehhez kapcsolódó „újrafilmezés” elutasításával a *Sátántangó* filmváltozatát – a regény egyformán távolságtartó karakteréhez képest – a posztmodernről a későmodern paradigma felé közelíti, s zárja le ezzel a modernitás projektjét. Döntésének tudatosságát és következetességét a későbbi művek is igazolják, különösen az utolsónak szánt film, *A torinói ló*.

Tarr Béla az „után” világot folytathatatatlannak tartja, mivel úgy gondolja: már késő.



## Irodalom

- Balassa Péter (1987): A csapda koreográfiája. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. In: uő: *A látvány és a szavak*. Budapest, Magvető, 182–200.
- Kovács András Bálint (2002a): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In: uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 240–282.
- Kovács András Bálint (2002b): Tarr szerint a világ. In: uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 314–339.
- Kovács András Bálint (2009): A negyedik dimenzió. A *Sátántangó* tizenöt éve. *Filmvilág*, 2. 4–5.
- Margócsy István (1994): Kinek a szemével? *Sátántangó*. *Filmvilág*, 6. 4–7.
- Radnóti Sándor (1988): Megalázottak és megszomorítottak. Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről. In: uő: *Mi az, hogy beszélgetés?* JAK füzetek 36. Budapest, Magvető, 273–300.
- Szilágyi Ákos (1985) (szerk.): Milarepaverzió. Az „új érzékenység” határai. (Kerekasztal-beszélgetés) *Filmvilág*, 7. 18–27.
- Szilágyi Ákos (1994): Az Időtől keletre. *Sátántangózás* (Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetése) *Filmvilág*, 10. 4–9.
- Szirák Péter (1995): Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László. In: uő: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Budapest, József Attila Kör – Balassi, 31–42.
- Vasák Benedek Balázs (2000): Az utolsó dombon. Tájékép és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla *Sátántangó*iban. In: Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.): *Adoptációk*. Film és irodalom egymásra hatása. Budapest, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 185–205.
- Vincze Teréz (1997): „Csak nézni, hogy telik a kurva élet”, avagy profán mitológia. *Metropolis*, nyár, 106–112.
- Zsadányi Edit (1999): *Krasznahorkai László*. Budapest, Kalligram.