

FORGÁCS NÓRA KINGA

A pók és a hálója

A Sátántangó mint regény és film

„Kiment a ház az ablakon, benne maradt a vénasszony”
(magyar népdal, Vikár Béla gyűjtése)

Új film, új nézés, új néző

Tarr Béla életművének első, alapvetően dokumentarista szakasza (*Családi tűzfészek*, *Panelkapcsolat*) után keresni kezdte azt a poétikai lehetőséget, amellyel művészetének világképét úgy tághatja egyetemessé, hogy közben megőrizheti az ábrázolt világ konkrétságát is. Ehhez rövid út- és stíluskeresés után (*Macbeth*, *Őszi almanach*) végül a *Sátántangó* kézírata (1985) nyújtott impulzust, amelyet Balassa Péter adott a rendező kezébe. Noha rögtön világos volt, hogy Tarr filmet készít Krasznahorkai első regényéből, a produkció csak a rendszerváltás után, a megfelelő finanszírozási és gyártási háttér összeállásával tudott elindulni. Nem ideológiai kérdések miatt nem vállalta be korábban egyetlen stúdió sem, hanem a kivételesen nagyszabású projekt miatt. Krasznahorkaival így előbb elkészítették a *Kárhozatot* és *Az utolsó hajót* (az előbbi Krasznahorkaival közösen írt forgatókönyvből, az utóbbit Krasznahorkai rövid prózai szövegei alapján), végül három év alatt (1991–1993), magyar–német–svájci koprodukcióban valósulhatott meg az eredeti terv, s 1994-ben mutatták be a hét és fél órás, azaz 450 perces, fekete-fehér filmet, a regénnyel megegyező című *Sátántangó*t.¹

Nagy élmény volt látni, láthatni a Sátántangót. Még az érdektelen külsődlegességek is jók voltak, a tumultuózus jelenetek a vetítés kezdetekor, a szorongás, hogy bejutunk-e...

Hét és fél óra az hét és fél óra, kevés dologra áldozunk ennyit. [...]

1 Tarr Béla pályaképéről, valamint Tarr és Krasznahorkai László együttműködéséről lásd Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ, in uő: *A film szerint a világ*, Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2002; Kovács András Bálint: *A kör bezárul. Tarr Béla filmjei*, XXI. Század Kiadó, Budapest, 2013.

Mi a helyzet ezzel a hosszúsággal? Mert kétségkívül van helyzet, a hét és fél eleve helyzet. (A nyolc és fél nem az – tréfa...) Megkockázatom, amit kevés film esetében, hogy ebből nem nagyon lehetne vágni. Tarr láthatóan sokmindenre fütyül, és szeretjük az ilyen fütyülő embereket. Becsvágya új filmet, új nézést, új nézőt teremteni.²

Így jellemezte Esterházy Péter a *Sátántangó* élményszerűségét és Tarr radikális attitűdjét a *Filmvilágban*, 1994-ben megjelent élménybeszámoló kritikájában, mert a szöveg nem úgy kritika, ahogyan azt egy szakfolyóiratban megszokhattuk. „Ez nem úgy film. Tarr addig-addig filmezett, míg majdnem megszüntette a filmet” – vetette fel később ugyanott. „Szóval eltekintve attól, hogy hét és fél órás film nincsen, ez igen kiváló film. Az utóbbi évek egyik legkomolyabb szellemi teljesítménye. Öröm, hogy van” – zárta le végül stílszerűen gondolatmenetét.³ Tarr opus magnuma tehát szinte kihívta maga ellen a sorsot, hiszen a „filmség” határait esztétikailag és a forgalmazhatóság terén is⁴ feszegette. A *Sátántangó* vetítései a mai napig eseményszámba mennek.

Tarr látásmódjának ez a mára klasszikussá vált foglalatla egyúttal radikális kísérlet is, amelynek lényege (még) nem a film megszüntetésében, nem is csak az adaptáció kivételes, egy az egyben érzést keltő hűségében⁵ vagy a filmes elbeszélés tempójának szélsőséges lassúságában,⁶ hanem régi és új viszonyában rejlik (lásd új film, új nézés, új néző). A rendező radikális szerzői attitűdjét Kovács András Bálint is a hagyományhoz való kapcsolódás vonatkozásában vizsgálta meg a *Sátántangóról* írva 2001-ben (az évszám fontos, az idézetben a „mai” szócska az ezredforduló éveire utal), azonban nem régi és új, hanem az új és a más viszonyában ragadta meg ennek a radikalizmusnak a tétjét (ellenpont, kihívás):

*Tarr radikális gesztusa kihívás volt az európai filmkultúrát kedvelő mozinézőnek. [...] A fekete-fehér válasz a mai vizuális kultúra túlszínezett kavalkádjára. A szinte vágás nélküli hosszú beállítási stílus válasz a reklámfilmekből és a videoklipekből átszűrődő száguldó tempóra. A hét és fél órás hossz válasz a felületes, gyors reakciókra és a szubliminális hatásokra épülő mai filmstílusra. A kevés cselekményű történet válasz az akciódús, agresszív cselekményszerkesztésre. A *Sátántangó* minden elemében szélsőségig menő ellenpontja annak a fejlődésnek, ami a kilencvenes évek filmkultúrájában elindult, és ma az uralkodó tendenciának tekinthető.⁷*

2 Esterházy Péter: Egy nagyszabású, *Filmvilág*, 1994/6. 8–9.

3 Uo. 9.

4 Kovács: *Tarr szerint a világ*, i. m. 329.

5 Az irodalmi alapanyaghoz való filmes hűség kérdéséről lásd Margócsy István: Kinek a szemével? *Sátántangó*, *Filmvilág*, 1994/6. 4–7.

6 A tempó lassítására szolgáló eszközökről és a cselekvéssor folyamatos ábrázolásáról lásd Kovács: *A kör bezárul*, i. m. 220–221.

7 Kovács: *Tarr szerint a világ*, i. m. 330.

Ám az, hogy Tarr a *Sátántangó*ban szembefordult kora filmkultúrájának posztmodern tendenciáival, illetve az európai művészfilm amerikanizálódásával (midcultos, könnyen befogadható, érzelmes, fogyasztható művészfilmek), még nem jelenti egyúttal azt, hogy a *Sátántangó* modernista vagy későmodern alkotás lenne. Sőt, még az sem egyértelmű érv a film modernizmus mellett, hogy a *Sátántangó* éppen a modernizmus stílusesszékeit járatta csúcsra. Hiszen a filmművészeti vagy filmtörténeti posztmodern újraegyesítő jellegű, azaz mindez befelé, minden befelé. Modernség és posztmodernség kérdése csak az ábrázolt világ és a szemléletmód alapján eldönthető, de ebben az esetben még így sem egyértelműen. Szilágyi Ákos például egy, a film bemutatásának évében megjelent beszélgetésben megjegyzi, hogy a szerzőpáros, azaz Krasznahorkai és Tarr „posztmodern magátólértékdéssel”⁸ válogatja össze eszközeit. Ám felhívja a figyelmet arra is, hogy Kelet-Európában „a modern poklot nem tartják el a fogyasztói mennyország posztmodern stukkói”.⁹ Bár az eszköztárat a posztmodern korszakban lehetséges csak pont így összeválogatni, az ábrázolt világ és a világlátás mégis inkább (késő)modernista. A Semmit mint egyetlen felsőbbrendű létezőt elismerő, és annak kitetten élő modernista egzisztencia mintha afféle kelet-közép-európai egzotikum maradt volna az európai modernizmus lezárultával.

A *Kárhozat* elkészítése és a *Sátántangó* előkészületei (ennek a forgatókönyve már a *Kárhozaté* előtt elkészült) kapcsán Krasznahorkai így nyilatkozott:

*Mind a ketten tudtuk már, hogy gondolkodás módunknak jó néhány eleme közös. Ez nem jelentett mást, mint hogy – képletesen szólva – a világnak ugyanarra a pontjára állítottuk fel kameránkat. Ez nem az egyetlen lehetséges nézőpont (elképzelt olyan is, amelyből a céziomos pacsirtadal még hallható), mindenesetre mi innen nézzük a dolgokat.*¹⁰

De vajon valóban ugyanarra a pontra tették-e le a képletes kamerát, és valóban ugyanúgy gondolkodtak-e arról, hogy az volt az egyetlen lehetséges nézőpont? Ugyanabban a paradigmában értelmezendő-e egyáltalán a közös szerzőségű film és a Krasznahorkai-regény? A válaszokat ezekre a feszítő kérdésekre egyfelől a regény és a film végén egyaránt tetten érhető önreflexió összevetésével, másfelől, de ehhez kapcsolódóan, a művek nyitottságának vagy zártságának, hálózatosságának vagy körköröségének vizsgálatával kereshem.

8 Az időtől keletre. Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetése, *Filmvilág*, 1994/10. 4.

9 Uo. 6.

10 Kovács András Bálint: Monológok a kárhozatról. *Filmvilág*, 1988/2. 16.

Egyetlen, lehetséges, ugyanaz

Gelencsér Gábor a film és a regény időszerkezetét, a szimultaneitást és ugyanannak (lásd „ugyanaz”) a történetnek a több nézőpontból való elmesélését elemezve, valamint a film és a regény lezárását, azaz a doktor szerepét és az elbeszélés viszonyát a tulajdon elbeszéltségéhez, megalkotottságához vizsgálva a következő megállapítást teszi *Késő vagy után (A Sátántangó modernsége)* című tanulmányában:

[A]z „ugyanaz” a film esetében nem került idézőjelbe; itt a filmkép konkrétsága miatt 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-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 valóság tartalmát relativizáló, a „valóság” megragadásának lehetősége felett ironizáló hatásról. Krasznahorkai minduntalan kibillentí a fikciós keretet (s majd a regény utolsó lapjain radikálisan módosítja), míg Tarr mindvégig megőrzi az ugyanannak a teremtettségére vonatkozó illúziót (s ehhez a filmváltozat zárlatában is hű marad).¹¹

Ez alapján a szimultaneizmus és a zárlat a film esetében inkább modernista, a regény esetében inkább posztmodern látásmódot tükröz. A regény zárlata természetesen, ahogyan erre Gelencsér is felhívja a figyelmet, trükkös, hiszen egyszerre nyitja meg az utat végtelen számú ismétlődés és fikció számára – közülük egyik sem lesz soha az eredeti, és semelyik sem lesz az eredeti ábrázolása vagy másolata –, s egyszerre idézi fel a megalkotottságra való modernista reflexió emlékét vagy illúzióját. A perdöntő az, ahogyan az elmozdulás történik a doktor mint lehetséges elbeszélő lehetséges elbeszélői szerepében. Ha a doktor – ahogyan ez a regény végi újrakezdésből kiderül – történetesen éppen azt a regényt kezdi el megírni, amelyet olvastunk, akkor mint elbeszélő hirtelen nemcsak a diegétikus világon belüli újabb diegézisen kerül kívül, hanem az elsők is kívül szorul, miközben mint szereplő mindkettőben benne marad. A regény végi ismétlődés azonban nem pusztán egy kört nyit meg, hanem egy végtelen sort, a végtelen ismétlődésben pedig a doktor végtelen sokszor szorul ki és marad bent. Annak a leleplezése, hogy amit olvastunk, pusztán fikció volt, nevezetesen a doktor regénye, önmagában modernista karakterű reflexió volna. Krasznahorkai azonban nem lezárja, hanem végteleníti ezt a kérdést, felhívva a figyelmet arra a lehetőségre, hogy kint és bent is fikciók sorakoz-

11 Gelencsér Gábor: *Késő vagy után. A Sátántangó modernsége*, in uó: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015, 475.

nak. Ami itt értelmezési lehetőségként jelenik meg, *Az ellenállás melankóliájában* és az azt követő rövid prózai művekben világfelfogásként tér majd vissza, amikor a *kint* és *bent* helyét már egyértelműen átveszi a *párhuzamosan* vagy *mellett*.

Ezt a fajta végtelenített szerkezetet a film nem valósítja meg. A filmben hallható egy konkrét nondiegetikus narrátorhang, amely az első alkalmat leszámítva az egyes fejezetek utolsó képei alatt szólal meg. Az első megszólalás a bevezető, a regényben nem szereplő képsort és az első fejezetet elválasztó elsötétítés alatt hangzik el (ez egy fekete blank, a narrátor hangján kívül egyéb hangok nem hallatszódnak). A narrátorhang mindvégig nondiegetikus marad. Az utolsó dikció azonban nem ezen a hangon, hanem a doktorén szólal meg (a hang fizikailag megváltozik), ahogyan lassan mormolja a szavakat, amelyeket éppen ír. Az utolsó megszólalás a filmben tartalmilag részben ismétli az első megszólalást (a doktoré a nondiegetikus narrátorét), de nem teljes egészében, mert míg az első megszólaláskor a narrátorhang határozottan és dinamikusan szól, és megszólalása tiszta véget ér, addig a doktor motyogása lassan elhalkul és elhallgat, vagy inkább beleveszik a többi hangba. A doktor nem mondja végig a film első elhangzó sorait. Az utolsó megszólalás helyzete részben szintén megismétlődik, a doktor a szobája elsötétítése után fog bele az írásba, így a hangja szintén a sötét kép alatt hallható, ám ez nem egy fekete blank, hanem a doktor által előidézett sötétség, amely tehát a cselekményvilág része. Ennek megfelelően egy ideig még hallatszik az eső kopogása, illetve végig a harang erősödő hangja (nem reális haranghang, hanem a Tarr-filmekre jellemző, nondiegetikus és diegetikus hang között, zene és zörej között, reális és irreális hang között egyensúlyozó összetett hangkulissza). Ez azt az érzetet kelti, mintha a doktor belemerülne az írásba, ám ettől még benne maradna abban a világban, ami mindaddig a film diegetikus világát jelentette, amelyen a narrátorhang mindig is kívül volt, s amely egyúttal egy hangsúlyosan artistikus, teremtett világ, Tarr Béla filmjének világa. A doktor tehát csakis diegézisen belüli narrátor lehet. A két, fizikai valóságában és a diegetikus világhoz való viszonyában is eltérő hang nem fog azonosulni vagy helyet cserélni.

Am, ahogyan arra Gelencsér is rámutat, tulajdonképpen ez az eltérés mindegy is, mivel a film akkor kezdené magát újra a regényhez hasonlóan, ha a doktor elsötétítése után a film bevezető képsorait látnánk, hiszen a film nem úgy kezdődött, mint ahogy a regény. Azaz a narrátor első szavainak és a doktor utolsó szavainak egybecsengése a regény elbeszéléspoétikai alakzatára utal (de nem idézi pontosan), azonban a film a saját médiumának megfelelően nem így indítaná újra a kört, hanem a bevezető képsorok megismétlésével – amelyek ráadásul nem alkotják a regény részét, hiszen csak a filmben található meg. Tehát igazából már a film legelején kiderül, hogy a vége nem jelentheti ugyanazt majd, mint a regény vége, még akkor sem, ha a film kezdődik

előlről, hiszen, ha a film legeleje megismétlődik, akkor sem válik a doktor nondiegetikus narrátorhanggá. Az elbeszélő sem lesz azonos a narrátorhanggal. Mert az elbeszélő a Tarr-filmben az időfelbontás és a nézőpontváltások ellenére mindvégig ugyanaz marad, s ez az elbeszélő a kamera pozíciójában van.

A doktor nem kezdi előlről a filmet – hogyan is kezdhetné, hiszen ő egy szereplő, aki ír (és nem forgat). A regényt a filmben meg nincs értelme előlről kezdeni, mivel a filmben addig nem szerepelt regény, csak a doktor feljegyzései kerültek elő, de a néző kezében sem volt regény, hiszen moziban ült. Regény igazából sehol sem volt. A regényben viszont némi próbálkozás, többszöri nekifutás után a doktor, azaz a regény író-szereplője elkezd újra magát a regényt, amit elolvastunk. A regény végig ott volt, hiszen az olvasó a kezében fogta. Ezt a regény elejének hosszabb, változatlan idézése mutatja az írásképpen, amelyben semmiféle különbség nem lelhető fel az elsőhöz képest, hiszen ugyanaz. Pontosabban szó szerint ugyanolyan, egy másik „ugyanaz” a regény végén. Csak később, mondanánk véletlenül, de ennek a film médiumában van csak így értelme, a regény vége viszont valójában nincsen később, mint az eleje. Ugyanakkor van. Csak az olvasó olvassa később. Elvileg, ha rendes olvasóról van szó.

A regény befejezése annak a felismerését jelenti, hogy az, miszerint ezt Krasznahorkai írta vagy a doktor, tulajdonképpen mindegy, a regény logikája szerint felcserélhetők. Krasznahorkai is egy szereplő, pont mint a doktor. És kint és bent, a diegézisen kívül és belül is fikció van. Azaz nincs kint és bent. Minden bent van. Ezt később az író tovább is viszi majd, hiszen *Az ellenállás melankóliájának* szerzője később a saját szereplője lesz *A Théus-általánosban*: Krasznahorkai ebben a műben az egyik és a másik Krasznahorkaira hasad majd szét, aki(k) végtelenül hasadhat(nak) tovább. És sosem tud annyira kívül lenni, hogy ne legyen bent. Tarr esetében azonban másról van szó. *A Sátántangóban* hallható egy nondiegetikus narrátorhang. A végén pedig egy szereplő elsötétít, és sötétben elkezd írni (a filmképet uraló tökéletes sötét és a sötétben írás irrealisztikus, de nem fantasztikus mozzanat a film végén). *A Sátántangó* című filmet azonban egy kamera meséli el, amelyet Tarr irányított, s Tarr pozíciója és szerepe a film logikája szerint nem cserélhető fel a doktoréval. Az, hogy a doktor elsötétít, és elkezd elmesélni egy történetet, még ha azt a történetet is, ami a film története volt, igazából annyit jelent, hogy a doktor lemond a megfigyelésről, a nézésről, a látásról, és felhagy az események pusztá rögzítésével. A film vége számomra azt jelenti, hogy a film átadja a helyét a szövegnek. Az írott vagy a mondott történetnek. A mondásnak vagy az írásnak.

Tarr a filmje elején és végén is úgy idézi a regény elejét, hogy a „négy kilométerre” helyett „nyolc kilométerre” hangzik el. Aprócska, de tudatos változtatásnak hat ez, ami megkülönbözteti a

filmet a regénytől. Tarr megtartja a fejezetcímeket, de nem tartja meg a számozást. Filmjét viszont fekete blankokon megjelenő írott fejezetcímekkel, illetve az egyes fejezetek végén felhangzó nondiegetikus narrátorhanggal tagolja; ez utóbbi a regényt idézi, részleteket montíroz akusztikailag a filmbe a regényből, de nem meséli el. És a végén mintha Tarr azt mondaná, hogy ami Krasznahorkai regényében történik, az az ő filmjében nem tud megtörténni, mert egyszerűen már nincs ott a filmje, ahol ez megtörténne. A film véget ér, és a filmes kint van, amikor visszaadja a regénynek a szót, mert az még folytatódik. A film egy alkotás volt, Krasznahorkai regényének az adaptációja. Tarr kint marad, nem akar a filmjével átlépni a posztmodernbe. Krasznahorkai akár helyet is cserél a doktorral, Tarr viszont őrzi a kamera egyik és másik oldalának értelmét.

Tarr tehát – ezzel a fura topológiai képzavarral élve – a modernségben marad. A regény azonban a posztmodernbe dezertál/szökik, és nem a végén teszi ezt hirtelen, hanem már közben. Mondhatjuk – egy újabb képzavarral élve –, azon az ablakon, amelyet Tarr filmjének a végén bedeszálnak, Krasznahorkai regénye már addigra kimászott.

Egy soha nem nyíló zár, egy hasadék, egy rés

Zsadányi Edit Krasznahorkai-monográfiája *Sátántangó*val foglalkozó fejezetében a fokolizáció és a beszédmód elemzése során Balassa Péter *A csapda koreográfiája* című tanulmányára is visszautalva a következő megállapításokra jut: „A hangok így többszörös áttétellel egymásba kapcsolódnak, a beszédek kölcsönösen átszövik egymást. [...] Nehéz választ adni a »ki beszél?« kérdésére, ami már önmagában is előtérbe állítja a megszólalás lehetőségének problémáját.” Továbbá: „az elbeszélő mintegy a kirekesztettségben élő elnémított szereplők helyett artikulálja véleményüket”, ez egyik oldalról az „azonosulás” és „megértés” érzetéhez vezet, a másik oldalról „a rövid szereplői közbeszólások rávilágítanak arra a jelenségre is, hogy mennyire elnyomja a más nevében való beszéd az egyenes beszédet, a szereplői közvetlen megnyilatkozást”.¹² Több elemzés is rámutat: Irimiás az egyetlen figura, aki a nyelvi képességeknek olyan birtokában van, hogy teljes egészében alakítani képes a regényt, mindazonáltal „az ő esetében nem találkozunk belső nézőpontú közléssel. Néhány megjegyzéstől eltekintve nem ismerjük a gondolatait.”¹³ Estike ebből a szempontból a másik különleges szereplő, az ő fejezetében majdnem teljesen az eseményeket kívülről szemlélő, mindent tudó narrátorral találkozunk. Estike hangját alig halljuk, a nézőpontjához tartozó gondolatokkal és érzésekkel vi-

12 Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999, 34–35.

13 Uo. 39.

szont tisztában vagyunk. Sőt, az elbeszélő által közvetített verzió mellett éppen Irimiás beszédéből kapunk egy alternatív interpretációs lehetőséget, amely a telep lakóinak nyilvánossága előtt a hegemon interpretáció lesz, a regény egészét tekintve viszont szubverzív interpretáció. Az Estike-fejezet előtt (*Felfeslik A pók dolga I. (Elfektetett nyolcas)*) fejezetben kifejezetten hangsúlyos a regényt jellemző polifónia; arra is akad példa, hogy a regény egy szereplője felidézzen és elmeséljen egy, a többiek számára nem ismert részt a regényből (Kelemen elbeszélése); és arra is, hogy a mindent tudó elbeszélő felvázolja a nyilvánosság különböző köreit és az emberi viszonyokat. Az események összerakása és megértése ebben a fejezetben kollektív munka eredményeként mehet csak végbe, és nincsen kizárólagos nézőpont (ezt beszédes módon a telep kollektívájának helyet biztosító kocsmáros fogalmazza meg a kocsmáros és a narrátor kettős beszédében):

Biztos volt benne, hogy még ha akar, sem képes az ember igazat mondani, így egy történet első változatának nem tulajdonított különösebb jelentőséget, de ennyit föltétlenül: „Lehet, hogy történt valami...” De hogy pontosan mi is ez a történet, az – vélte – közös erőfeszítéssel fejthető csak meg, úgy, hogy újabb és újabb változatokat hallgat meg az ember, hogy aztán ne is legyen tovább más dolga, mint várni; várni, hogy az igazság egyik pillanatról a másikra – egyszer csak – előtűnjön; erre már az esemény további részletei is láthatók lesznek, így – visszaható erővel – akár még ellenőrizni is lehet, hogy az eredeti történet egyes elemei milyen sorrendben kellett hogy kövessék egymást.¹⁴

Egy egészen különös részletben, egy különleges, belső hangzású polifóniában, amelyet Halicsné, a kocsmáros, az elbeszélő nézőpontja, a telep kocsmába összegyűlt lakóinak közvéleménye, valamint az elbeszélés világának „a bögyök kitartó zúgásában”¹⁵ és a különböző élő és holt fákban „feltamadó percegésben”¹⁶ megszólaló hangja egyaránt átszűrő, de amely leginkább mégis a kocsmároshoz köthető, tulajdonképpen a posztmodern világlátás lényege fogalmazódik meg, az „eredeti történet” és az egyes elemek összefüggéseinek a visszakereshetősége pedig megkérdőjeleződik: „növekedés és romlás más-más irányba tart: mégis: ez az ezernyi visszhangzó dobbanás, ez a zavarosan kalimpáló éjszakai zaj látszólag közös iram eleme, hogy elfedje a kétségbeesést: a dolgok mögött konokul dolgok bukkannak fel, s a szemhatár fölött már nem függnek össze. Így egy örökre nyitva felejtett ajtó: egy soha nem nyíló zár. Egy hasadék: egy rés.”¹⁷ Szubverzív és hegemon szólamok ebben a fejezetben végtelen egymásmellettiségben jelennek meg, az események nem léteznek

14 Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004, 110.

15 Uo. 100.

16 Uo. [Kiemelés az eredetiben – F. N. K.]

17 Uo.

egy valódi, eredeti, visszakereshető formában, csakis különböző elbeszélésekben. „A dolgok mögött konokul dolgok bukkannak fel” tehát, s ez a Kovács András Bálint által elemzett deleuze-i szerialitás gondolatához vezet:

A sorozatokban szereplő dolgok egyediségüket nem annak alapján nyerik el, hogy először a sorozat fő fogalmának hierarchikusan alárendeljük, majd egyre több és egyre véletlenszerűbb, és lényegtelenebb egyedi tulajdonsággal ruházzuk föl őket, hanem annak, hogy egyszerre tartoznak végtelen számú sorozathoz, mindegyik sorozatban valamelyik aspektusukat mutatják, s egyediségük ezeknek a különböző aspektusoknak ugyancsak végtelen, szinguláris sorozata. [...] Így válik a különbség, a rés a posztmodern gondolkodás kiindulópontjává.¹⁸

Mindeközben a regényben való előrehaladás során kirajzolódik egy különös formájú időrendfelbontásos elbeszélés, amelyben az egyes szövegek részben egyidejűleg, részben egymást kiegészítve egyszerre alkotnak egy részben többszólamú, szimultán, párhuzamos szálakon futó, részben egymást kiegészítő, lassan előrehaladó cselekményt. Ennek megfelelően ismétlődések hálózata alakul ki (a Krasznahorkait nemcsak cselekmény-mozzanatok, hanem képalkotás terén is jellemző ismétlődésekre és az ezek által okozott „már olvastam valahol” érzésre Zsadányi is felhívja a figyelmet a *Sátántangó*t említve, továbbá azt is felveti, hogy ezek az ismétlődések a „befogadót visszalapozásra, sőt a szöveg többszörös átlapozására készíthetjük”¹⁹). Az ismétlődések helyek a szövegben tehát nem időbeli, hanem topográfiai kérdésként kezdenek el működni, mind a szöveg nyomtatott fizikai valóságában, mind a lapozgató olvasó kezében és befogadásában egy időben léteznek, csak egy másik konkrét helyen. Ilyen módon a zárt struktúra illúzióvá válik, a regény viszont kinyílik.

Az időben nem tud a térben

Ha műfaji történetet keresünk a regényben, illetve a filmben, a *Sátántangó* mindkét esetben egy bűnügyi történetet mesél el, még hozzá a bűnügyi műfaji családban a bűn elkövetéséről szóló gengsztersztori és a bűn megelőzéséről szóló thriller közé lehetne őket helyezni, így az átverés dramaturgiája és suspense dramaturgia támogatja egymást.

Krasznahorkai *Sátántangó*jában metonimikus struktúra épül fel, az Estike-történet szerkezete magában hordozza az egész regény szerkezetét, és a regényben megjelenik egy olyan metaforikus vagy mágikus realista motívumrendszer (pókok, háló, bögyölők, elfektetett nyolcas, Irimiás, Petrina és a „kölyök” látomása),

18 Kovács András Bálint: A Semmi eltűnése, in uő: *A film szerint a világ*, i. m. 112–113.

19 Zsadányi, i. m. 47.

amely még tágabb körre kiterjeszti a tragikus átverés mintázatát, majd a regény végén ez a struktúra kizáródik a regényen kívülre is, azaz kint és bent is ugyanazok a struktúrák működnek.

A film szerkezetében követi a regény hangsúlyosan artisztikus fejezetezési és fejezetcím-adási eljárását (*A hír, hogy jönnek, Feltámadunk, Valamit tudni, ...*), leszámítva, hogy *A pók dolga* I. és II. fejezeteknél a film elhagyja a zárójeles részeit a fejezetek regénybeli címének (*(Elfektetett nyolcas), (Ördögcssecs, sátántangó)*). A film azonban nem veszi át a fejezetek szintén nagyon tudatosan formaalkotó sorszámozását. A regényben *Első rész:* I. II. III. IV. V. VI. – *Második rész:* VI. V. IV. III. II. I. struktúra épül fel, míg a film három részre van osztva. Ezeket SZÜNET választja el egymástól, a szünetek a regény III. és IV. fejezete, valamint az *Első és Második része* közé illeszkednek. Azaz a regény teljes *Második része* a film harmadik részére esik, míg a film első két része a regény *Első részét* dolgozza fel. A film a fejezeteket nem számozza a részekben belül, így a regény térbeliségétől a film elszakad, és a számozás elhagyásával, egyúttal a számozás visszafordulásának az elhagyásával is jelzi, hogy a film időben nem tud a térben körbe fordulni. A mediális különbség miatt a két mű nem tudja megtenni ugyanazt a tánclepet. A mediális különbségen túl azonban paradigmaticus különbség is rejlik ebben.

A lapozgató olvasó a regényt olvashatja úgy, hogy először megnézi a *Táncrendet*, amely a tartalomjegyzék helyén található a könyvben, de úgy is, hogy ezt csak a regény elolvasása után vagy soha nem vizsgálja meg. A *Táncrend*, azaz a tartalomjegyzék mint a regény „térképe” felkészítheti az olvasót arra, hogy mi vár rá, legalábbis némely tekintetben előrevetítheti számára a körkörösség és ismétlődés rendjét, amely a regény egészére majd jellemző lesz. Ha az olvasó a *Táncrendhez* lapoz, az mintegy prologusként ráhangolhat a regény világára, de nem hangelatílag vezet be ebbe, hanem logikailag vagy topográfiailag. Viszont klasszikus befogadói helyzetben (könyvvel a kezében) az olvasó szabadságán múlik, hogy odalapoz-e, hiszen egy regény ilyen értelemben nem időben helyezkedik el, hanem térben. Ma, amikor a regény digitális kiadása már a kánon része (Krasznahorkai DIA-tag, így a művei a Petőfi Irodalmi Múzeum által üzemeltetett Digitális Irodalmi Akadémia adatbázisában hivatalosan a digitális kánon részeként elérhetők), a digitális kiadásban²⁰ a *Táncrend* nem követi, hanem felvezeti a regényt, és egyúttal hiperhivatkozásokként is működnek benne a fejezetcímek, a regény pedig hipermediális rendszerként kerül az olvasó elé, amely forma amúgy tökéletesen passzol a regény *pók dolga* és *pókháló* köre szőtt metaforikájához.

20 A *Sátántangó* digitális kiadása: dia.pool.pim.hu/xhtml/krasznahorkai_laszlo/Krasznahorkai_Laszlo-Satantango.xhtml (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 04. 01.)

A film ezzel szemben csakis időben tud kibomlani,²¹ így a teljes szerkezetére a nézőnek nincs módja már a nézés elején rátekinteni. A filmváltozat viszont egy igazi, szándékolt „prológussal” indul, a fejezetek sorába nem illeszkedő hosszú beállításal, amelyen egy soha véget nem érőnek tűnő, meg-megálló oldal irányú kocsizásban a néző szarvasmarhákat láthat vonulni. A környezet a tanyasi és vidéki városi lét közé tehető telep képét vázolja fel, az eső és a sár a hangulatot alapozzák meg, a részletezés (banális dolgok radikálisan folyamatos bemutatása, egy „rendes” filmben mindez pár megalapozó totálból álló vágókép volna), a hangkulissza és a tempó előrevetíti a filmre jellemző hangit, képi és történetvezetési sajátosságokat. Ezzel az előrevetítéssel kapcsolatban a nézőnek nincsen döntési joga, mindenképpen ezzel kell kezdenie a filmet. Ráhangolódik arra, ami jön, sehogyan nem tud azonban előre rálátást nyerni az egész struktúrára.²²

Az ismétlődések hálózata tehát a regényt és a filmet is jellemzi, azonban ezek az ismétlődések a fentiek alapján, főleg a mai befogadó számára, másként működnek. A regényben az ismétlődések bizonyos szöveghelyek között alakítanak ki kapcsolatokat. A filmben nem hasonló szöveghelyek térbeli hálózata jön létre, hanem a filmképen az ismétlődésekkor egy másik időpillanatban ugyanaz a konkrét tárgyiasság jelenik, más nézőpontból. Ennek van egy fontos hozománya, amit Gelencsér elemez korábban idézett tanulmányában. A regényben észlelhető ismétlődéseknek, illetve szimultaneitásnak kettős szerepe van: problematizálja magát a narrációt és elbizonytalanítja az elbeszélte eseményeket. Az ismétlődések során nem lehet eldönteni, melyik a hiteles verzió; nincs is ilyen, inkább hatalmi vagy szubverzív verzió van, de a verziók egyszerre léteznek a regény terében kicsit idebb vagy odébb, sőt, azon kívül, ahogyan a zárlat felveti. A filmben viszont az ismétlődés az elbeszéltséget problematizálja ugyan, ezzel modernista önreflexióval élve leleplezi a diegézis megalkotott voltát, ám nem bizonytalanítja el az elbeszélte eseményeket, azaz nem az elbeszélhetőséget vagy az eredeti történet létezését kérdőjelezi meg. Itt egyrészt „a szöveg fogalmisága” áll szemben „a kép konkrétságával”,²³ például a regényben a szövegvilágot szövögető pókok és a háló a filmben a fogalmiság síkjáról ennek megfelelően a konkrét ábrázolt tárgyiasság síkjára transzformálódnak. Másrészt Tarr részéről alkotói döntés eredménye, hogy az elbeszélte események elbizonytalanítására nem talál ki adekvát

21 A *Sátántangó* multimédiás feldolgozásának lehetőségével mint gondolatki-sérlettel kapcsolatban lásd Hirsch Tibor: A szegények pokla. *Sátántangó és multimédia. Filmvilág*, 1998/6. 13–15.

22 A filmnek multimédiás kiadása nem készült, egy DVD-menü pedig nem tud olyan rálátást biztosítani az egész szerkezetre, mint amelyet a digitális szöveg nyújt, amelyben ctrl F paranccsal könnyen megkereshetjük az azonos vagy akár hasonló szöveghelyeket.

23 Gelencsér, i. m. 475.

filmnyelvi eszközöket, hanem még hangsúlyosabbá teszi a bizonyosságot,²⁴ amikor Estike ablakon beleső arcát a kocsmá belsejéből is megmutatja a kamera (ez a regényben nem szerepel).

Krasznahorkai regénye tehát (különösen ma) már a legelső pillanatban az olvasó kezébe adja a lehetőséget annak, hogy rálásson az eredeti történet fellelhetetlenségére és az eredeti történet helyén lévő végtelen történetesor pokoli tényére a szöveg hálózatossága által. Tarr filmje viszont e tekintetben nem él az elbizonytalanítás lehetőségével, hanem azt hangsúlyozza, hogy „a nyomorultak élete” valóban „ugyanazt a történetet őrli”²⁵, mint a malom a pokolban. Az előbbi a posztmodern, az utóbbi a modernizmus sajátja. Krasznahorkai és Tarr pokla tehát nem ugyanaz a pokol.

24 Uo. 473–476.

25 Hirsch, i. m. 13.