

# Bátori Anna

## A leépülés táncrendje

### Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangója

*„(...) minden történet rosszul végződik. (...) Mert a történetek mindig a leépülés történetei, (...) mert a hősei mindig leépülnek, s mindig hajszálpontosan így épülnek le, mert ha nem így épülnének le, akkor nem leépülésről, hanem feltámadásról lenne szó. Ám (...) ami itt le fog zajlani, az a millió és millió tönkremenésének egyetlen (...) formája”.<sup>1</sup>*

Krasznahorkai László regénye és az abból készült Tarr Béla-film kétségtelenül a nyolcvanas – kilencvenes évek meghatározó társadalomábrázolási-esztétikai mérföldköinek tekinthetőek. A két művész együttműködésének, legfőképpen e folyamat formai hogyanjának elemzése során kiderül, hogy a regényből született film nem csak új mozgóképes nyelvet teremtett, hanem – a regény formabontó transzpozíciójának köszönhetően – arra is képes volt, hogy reprezentációja által megformálja a rendszerváltást alighogy átvészelő magyar (és kelet-európai) társadalom látteleletét.

#### I. Bevezetés: Reflexiók a jelenre, avagy „ez van, ezt kell szeretni.”

*„Ez van, ezt kell szeretni.  
Most már mit lehet tenni,  
Torkodra forr szavad,  
Elmenned nem szabad”<sup>2</sup>*

Az 1985-ben íródott *Sátántangó* esszenciája a pusztulás (halál) és csoda (teremtés) fogalmi mentén definiálható, mely mitikus elemeket az idő, mint megszemélyesített ágens köt össze. Merthogy az idő az, amiről a regény szól, s ez az a kapocs, ami mentén a Tarr-film is felépíti önnön utópisztikus és velejéig szürke világát.

Az idő nem csupán az elbeszéltnarratív temporalitást jelenti; nem csupán formai elemként definiálható, hanem leírható egy nemzet idejeként is. A nyolcvanas évek magyar társadalmi időbe és térbe vetetten nézi a szocializmus rozsdás vasfüggönyének szétporladását, s mintegy ötven év zártsága után kezdi el érezni a szabadság rá nehezedő súlyát. Ez a teher nyomja Krasznahorkai vállát is, amikor hozzákezd a létezés, s az emberi természet kérdéseinek körüljárásához.

<sup>1</sup> Székely B. Miklós monológjából (*Kárhozat*)

<sup>2</sup> Víg Mihály: *Kész az egész* című dal szövegéből (*Kárhozat*)

A *Sátántangó* megjelenésével egy letűnt epikus forma éled újjá: a természet és társadalom hasonlóságának reprezentációja egy tradicionális regényformában bontakozik ki, mely a hetvenes-nyolcvanas évek prózafordulata óta egyáltalán nem volt szokványosnak nevezhető. Ami stilárisan mégis elkülöníthetővé teszi Krasznahorkai regényét, az a már említett időkezelés: a *Sátántangó* lassan hömpölygő cselekményét számos szemszögből láthatja az olvasó, mely perspektívák több helyütt összeérnek, hogy egyetlen eseményt több nézőpontból mutathassanak meg. Ezt a filmszerű megoldást Krasznahorkai a doktor szerzői elbeszélőhelyzetén keresztül használja; ő a mindentudó narrátor, aki gátakat épít az idő monoton folyamában. Ez az áradat körbe-körbe hömpölyög, kitörni belőle pedig lehetetlenség; sem a telep lakóinak, illetve a megváltó szerepében tündöklő Irimiásnak, sem az olvasónak nem sikerül. Ezért írja a doktor a regényt körkörös és keretes formában: Krasznahorkai számára az idő gömbölyű, visszafut önmagába, akárcsak a tér, ami végtelenségében válik megragadhatatlanná. Az egyetlen cselekvés a várakozás, a passzív tettek terepe, mely játék győztese szabadságot kap. A nagy kérdés azonban, hogy a regény szereplői akarnak-e egyáltalán játszani, azaz kitörni abból a milióból, amelynek sarába évekkkel, vagy akár évtizedekkel előtte beragadtak.

A válaszban ismét összeér a regény implicit társadalom- és történelem-szemlélete: a rendszerváltás közeledtével, a termelőszövetkezetek felszámolásával egy újabb pusztulásfolyamat indult el, melyben a nép a szabadságért cserébe teljes kiszolgáltatottságot és tehetetlenséget kapott, hiszen az évtizedekig sárban ázó embereknek újra kell(ett) tanulniuk járni, mely folyamat sem felemelőnek, sem messianisztikusnak nem tekinthető, s melyben az egyszerű ember csak egy rendszer lebomlását látja, anélkül, hogy egy új, stabilabb, s szabadabb politikai-szociális berendezkedést vélne felfedezni a rendszerváltás utáni magyar társadalmi képben. A pusztulás ábrázolásában a tájak és emberek eggyé lesznek: pókokká, bögölyökké, iszappá válnak, miközben várják a csodát: egy stabil világkép ajándékát Irimiás személyében, ám az ő léte és szerepe – besúgó, avagy politikai kém (?) – szintén véges, hiszen egy új rendszer felállása a régi apparátus megszüntetésével érhető csak el. A csoda így elmarad, avagy a jövőbe tevődhetne át, ha Krasznahorkai nem zárná le a regényt a doktor szemszögéből megjelenített keretes látvánnyal, megadván a választ arra a kérdésre, hogy megtörténhet-e valaha a csoda, amire a telepesek, avagy mi várunk.

A nemleges feleletre, s a totális kilátástalanságra reflektálnak a nyolcvanas-kilencvenes évek „fekete széria”- alkotásai is, mely filmes vonulat elindítója Tarr Béla. A magyar rendező a nyolcvanas évek közepén készítette el első nyomorfilmjét, a *Kárhozatot* (1987), mely szintén az író Krasznahorkai László forgatókönyvéből készült, s mely hasonlóan építi fel önnön apokaliptikus vízióját, mint Tarr későbbi munkája, a *Sátántangó* (1994). A fekete széria alkotásai sokféle közös stiláris sajátossággal bírnak, melyek közül a legfontosabb a fekete-fehér nyersanyag, a hosszú beállítások, s a lassú ritmus használata,

mely forma egy bűnügyi történet tematikája köré fonódik.<sup>3</sup> Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében már megtalálható a *Sátántangó* szürke-ködös- esős-sáros atmoszférája; az allegorikus poszt-kommunista tér, ahonnan lehetetlen a kitörés.

A *Sátántangó* és a *Kárhozat* című filmek közötti markáns különbség azonban ismét az idő természetének kezelésében keresendő: Tarr Titanic-bárja folyamatosan süllyed, de még nem merült el teljesen. A rendező világképe egy letargikus, apokaliptikus vízió, „rémkép”, ahol meglehet, hogy „(...) *minden- nek vége, vége már, s nem lesz más, (...) nem lesz jó már, soha talán*”<sup>4</sup>, de amelyben még nem késő cselekedni.<sup>5</sup> A *Sátántangó*ban – ezzel ellentétben – már lehetetlen kitörni az időből, Tarr és Krasznahorkai végleg annak monoton- ságába zárják szereplőiket.

## II. A film és regény tánclépéseinek formái

„Nyomorúságos vége ez a dolgoknak, (...) soha nem lehet tudni ebben a nyir- kos-nyálas időben, (...) a köd behúzódik a sarkokba (...), betelepszik a lélekbe.”<sup>6</sup>

A *Sátántangó*, mint film – minimális eltérésekkel ugyan, de – teljesen átve- szti a regény szüzséjét és fabuláját, illetve nem csak tematikai értelemben ragaszkodik az íráshoz, hanem szerkesztési elveiben is hű marad az elbeszé- léshez. A cselekmény tánc-rendben való színrevitele a „csapda koreográfiája, melyet egy ördögi tangó aszimmetrikus melodikája, lassú tempója diktál” : a könyv tizenkét fejezete két nagy részre oszlik (I-VI, illetve VI-I.), az írás a már említett módon magába fordul, s a történet (az idő) újraindul.

A regény és a film szerkesztésmódja is a pókhálóéhoz hasonlít: kívülről befelé, majd belülről kifelé haladunk, miközben állandó köröket írunk le. Ezen formára maga Krasznahorkai is reflektál, amikor a telepiek táncát írja le: „(...) *egyik tangó jön a másik után, aztán egyszer csak ugyanazt kezdte játszani újra és újra, de nem tűnt fel senkinek.*”

Ez a tánc tizenkét lépésből áll, melyek három ponton metszik egymást. A regény, s a film első fele Irimiásék közeledését, s a telep lakóinak

<sup>3</sup> Jelen esszében nem kívánok hosszabban kitérni a fekete széria alkotásaira, de fontos- nak tartom megjegyezni, hogy nem csupán Tarr Béla készít adaptációkat, hanem ezen filmek közül számos épül irodalmi alapra, elég csak olyan művekre gondolni – a teljesség igénye nélkül természetesen –, mint a *Woyzeck* (Szász János - Georg Büchner, 1993), a *Szürkület* (Fehér György - Friedrich Dürrenmatt, 1990), a *Szenvedély* (Fehér György - James M. Cain, 1997), vagy a *Hosszú alkony* (Janisch Attila - Shirley Jackson, 1997).

<sup>4</sup> Víg Mihály: *Kész az egész* című dal szövege (*Kárhozat*; énekli: Kerekes Vali)

<sup>5</sup> Vö.Temessy Hédi (a ruhatáros) táncról szótt gondolatai a *Kárhozat* című Tarr-filmben: „*Két kéz összekulcsolódik, utána megy, (...) bárhová is vezet ez a mozdulat, mert azt hi- szi, ebből repülés lesz. S ki tudja, tán tényleg röpülés ez már. Rajta (...) amíg nem késő.*”

<sup>6</sup> Részlet Székely B. Miklós monológjából (*Kárhozat*)

<sup>7</sup> Balassa (2009), p. 178.

<sup>8</sup> Krasznahorkai (1985), p. 152.

izgatottságát mutatja be (*A pók dolga I-II*). Ezen fő vonalakat két mellékszál egészíti ki: a *Felfeslik* című fejezet Estike öngyilkosságának története, míg a *Feltámadunk*-részben Irimiás és Petrina megbízatásának lehetünk tanúi. Az első hat fejezet akkor ér véget, amikor a megváltók megérkeznek, ezzel is utalva a drámai fordulatra: Irimiás érkezésének fontosságára.

A regény és a film második része az Estike halála körüli történések továbbfűzésének köszönhetően teremti meg a kauzalitást (Irimiás beszédet mond). Ez a történet motivációs központja, mely a későbbiekben elindítja a telepiek helyváltoztatását. A következő fejezet tehát a helyiek kivonulását (*Távlat, ha szemből*), majd Irimiásék látomását (*Mennybe menni? Lázálmodni?; Távlat, ha hátulról*) festi le.

A *Sátántangó* utolsó két fejezete különálló korpust alkot, mintegy összegzi az eddig látottakat-olvasottakat: a *Csak a gond, a munka* Irimiás jelentését (és Krasznahorkai barokkos poetizálását, illetve Tarr stilizált világát) próbálja önreflexivitásba burkoltan redukálni,<sup>9</sup> míg *A kör bezárul* a doktor (narrátor) szemszögéből ábrázolja a *történet-a-történetben*-felépítést.

Tarr olyannyira hű a regényhez, hogy a regény linearitását, s az egyes fejezetcímeket teljes mértékben átveszi; utóbbit inzert formájában vetíti ki a képre. Ugyanazt a táncot járja el, amelyet Krasznahorkai, azzal a szerkesztésbeli különbséggel, hogy a keretet adó harangzúgás-epizód nem regisztrálható a filmben: a történet elején ugyanis egy marhacsordát látunk vonulni, s csak tíz perc elteltével pillantjuk meg Futakit, amint a férfi az ablakhoz áll.

A film késleltetett expozíciója azonban érthető, hiszen megteremti azt az atmoszférát, s azt a stiláris táncrendet, ami a *Sátántangó* olvasásához-percepciójához elengedhetetlen. Ezen mozdulatsor alaplépése az extrém hosszú beállítás, mely az idő állandóságát érzékelteti. Tarr helyet és időt ad a nézésnek, mely által a filmképek nem csak láthatóak, hanem olvashatóak is lesznek. Regény és film így érnek egybe: Krasznahorkai műve számos belső monológot tartalmaz, melyet Tarr minimalizmusa képtelen vászonra vinni. Ezt a szerkesztésbeli különbséget a rendező egyrészt a narrátor alkalmazásával, másrészt egy mindenható fokalizátor szerepeltetésével oldja meg.

A narrátor minden egyes filmbéli fejezet végén megszólal, s a regényből vett mondatokkal egészíti ki a képet, szerepeltetése hozzásegíti a rendezőt a regény minél hűebb formában történő adaptálásához, hiszen explicitté teszi a belső történéseket. Kitűnő példa erre Estike halála, amikor a filmképben lévő kislány belső gondolatait halljuk a narrátor által közvetítve:

<sup>9</sup> Az önreflexió jelen esetben textuális-formai stilizálást jelent: Krasznahorkai saját írásmódjára is reflektál az által, hogy a két fogalmazó (vö. regényének olvasói) a szöveg leegyszerűsítésére, s a jellemrajzok egyszerűbb, közérthetőbb megfogalmazására törekednek. Vö.: „(...) a nyelvnek micsoda bemocskolása, a találmokra alkalmazott képeknek miféle zűrzavara ez?”; „... (...) mert a szesszel töltött ráncos kukacot még csak le tudtál fordítani egyszerű apró termetű, idős alkoholistaként, de a pattogó pojacával, a mozdíthatatlan tompasággal (...) – szégyen ide, szégyen oda- nem tudtak mit kezdeni. „ (Krasznahorkai, 1985, p. 254-253.) Ez a fejezet azért is fontos, mert nem csak, hogy felfüggeszti a regény allegorikus terét, hanem újabb társadalmi kritikával él, amennyiben a magyar bürokratikus rendszert marasztalja el: „(...) a fogalmazó némán intett kollégájának, hogy hagyja, nem érdemes, ezzel úgysem lehet már mit kezdeni (...)”. (Uő p. 255.)



„(...) békességet érzett önmagában (...), minden jó, ami történik- gondolta, (...) úgy érezte, hogy ezek az események már nem véletlenül és esetlegesen kapcsolódnak össze, (...) nem volt oka a nyugtalanságra, tudta, hogy angyalai már elindultak érte.” Tarr a narrátor megszólaltatása közben stabil plánokat használ, hogy a nézés helyett ezúttal a hangra irányítsa a figyelmet.

A narrátor szerepeltetését hiba volna elidegenítő effektusként, brechti kiszólásként értelmezni. Ez a hang ugyanis nem töri meg a folyamatosságot, hanem éppen ellenkezőleg: megteremti azt. Az ő elbeszélői pozíciója az, amelyből Tarr az eseményeket *láttatja*, s aki végül ezt a kiegészítő *láttatást* megszüntetni is képes: lezárja magát a filmet, amikor a kép elsötétítése közben a regény első (avagy utolsó) bekezdését olvassa fel.

A másik említett jellegzetesség, melyet a film nem tud (s talán nem is akar) átvenni, s amely szorosan kapcsolódik mind a narrátor szerepéhez, mind a narrációhoz magához, a nézőpontok állandó váltogatása. Krasznahorkai elfoglalja a szerzői elbeszélőhelyzet pozícióját, ám ezt kiegészíti a belső fokalizáció eszközével: szereplői gondolatainak megfogalmazása közben, vagy a hosszú leírások alatt állandóan változtatja megfigyelői pozícióját. A *pók dolga I.* című fejezetben először Kerekes helyzetével azonosulunk, majd áttérünk a kocsmároséra („*pislogva a böglyöket nézte*”), majd Halicsra („*büszkén állapította meg, hogy lövése célba talált*”), végül pedig felesége, Halicsné szemszögéből követjük a történéseket. Krasznahorkai bravúros megoldása az, hogy e jelenetben mindenkit megszólaltat, s állandóan váltogatja a fokalizálót (látót) és fokalizáltat (látottat), miközben vissza-visszatér narrátori-, azaz önnön fix, (külső fokalizátori), megfigyelői pozíciójához. A regény megértésének és az események követésének nehézsége pontosan ebből adódik: Krasznahorkai ritkán használ olyan attributív jelet, amely a fokalizációs váltást jelezné. Ilyen a regény kollektív álom-jelenete, melyben Krasznahorkai egybefolyt betű-és mondat-sorozata is jelzi a nézőpontok egybeolvadását<sup>10</sup>: megszűnnek az írásjelek, s egymásba folynak az álmok: „ (...) egyre jobban félt, hogy Schmidtné nincs megelégedve vele aztán haragosan rákiáltottnarjonmegtégeda vipera leült a kád szélére sírni (...) nemlettsereggelseestecsakegyfolytábanhajnalodott (...)”.<sup>11</sup>

A film – a regénnyel ellentétben – a láthatatlan megfigyelő pozícióját veszi fel. Tarr több jelenetben is hangsúlyozza ezen elbeszélői perspektíva lehetetlenségét, amikor azt mindenható-pozíciókba helyezi. Ilyen például az elszabadult lovak vágója a városban, vagy rögtön a film kezdetén látható szarvasmarhacsorda-mozgás.

<sup>10</sup> A nézőpontok megkülönböztethetlenségével több helyen is találkozunk, legtöbbször a *Valamit tudni* című fejezetben. Ez a regényben egy groteszk megoldás is lehet, ti. a fejezet címe szöges ellentétben áll annak mondanivalójával: sem az olvasó, sem a szereplők nem tudnak semmit, s ha áttételesen nézzük, bár megtudunk mindent, mégsem tudunk meg semmit sem a világ működéséről. A nézőpont-váltás zavarodottságára utal a következő jelenet is: „(...) az asszony Schmidtnének magyaráz valamit izgatottan, aki mintha csodálkozna vagy ijedten figyelne. Nem látok jól. Az iskolaigazgató kijött, kergeti a macskát. Elindul a Kultúr felé, a hóna alatt vetítógéppel. A többiek is szállingóznak már, igen, mozi lesz. Újabb pohár pálinkát hajtott föl.” in: Krasznahorkai (1985) p. 69.

<sup>11</sup> in: Krasznahorkai (1985), p. 206.

A kamera sokszor daruzik fel az égbe, vagy vesz fel alsó gépállást, mely pozíciók megerősítik a fabulán kívüli megfigyelő helyzetét.<sup>12</sup> Tarr így teszi objektívvé Krasznahorkai szubjektivitását, s fokalizációs változtatásait: az eseményeket tárgyi naturalizmusba fonja. A hosszú beállításoknak, a minimális kameramozgásnak hála ezen tárgyi világ minden apró részlete megfigyelhetővé válik, s a tér pusztulása még hangsúlyosabb lesz.

A realitás és a tárgyiasság szintjéhez való ragaszkodás okozhatja Tarr azon döntését, hogy kiiktatja a filmből Estike mennybemenetelének jelenetét. A rendező csak a profán teret érinti, a mitikus (metafizikai) aspektusra csupán a felszálló köd, s Irimiásék csodálkozó tekintete utal. A realitás/irrealitás kérdése ennek ellenére – bár nem a jelenések, hanem a textualitás szintjén – jelen van a filmben: a kérdés az, hogy mennyire tekinthetjük hitelesnek az ütött-kopott karakterek szájából elhangzó filozofikus gondolatokat...? A lezüllött, dohos, füstös kocsmavilágban irreálisnak tűnnek azok a monológok, melyek Krasznahorkai regényében megállják a helyüket, ám a filmben mesterkéltnak hatnak, lévén, hogy a nyomorban tengődő; maguk is állatként élő, a szociáldarwinizmus elméletét hűen követő – az evés, ivás, szaporodás hármasságába bezárt – emberek<sup>13</sup> szájából hangzanak el. Ez a poétikai megoldás nem hiba, hanem egy újabb fonál a hálóban, amely megalapozza Tarr utópisztikus-szürke világát, amelyben az úr a lecsúszottság, s ahol a múlt néhai nagyságát már csak a karakterek diszkurzív beszédmódja tükrözi.

### III. Idő, tér és (be)zárttság

„Tér és idő keresztjére vagyunk mi verve, emberek”  
(Simone Weil/Pilinszky János)

A film és regény szerkezetének tárgyalásakor elengedhetetlen kitérni a két alkotás egyik olyan közös pontjára, mely nem csupán az alkotások témáját, hanem formáját is meghatározza. Ez a tér és idő keresztje-hálója, melyet a történelem és annak társadalmi szinten történő hatása indukál, s melyet Irimiás, a hamis messiás-próféta sző.

A pókháló az a forma, mely a regény és a film szerkezetét meghatározza, a már említett tangó-lépéseknek köszönhetően. Mind a tizenkettő fonál átlósan a kör középpontja felé vonzza történéseit, ahol a narrátor áll. Ez a középpont azért nem lehet Irimiásé, mert bár ő a fabula megváltója, szerepe irányítva van egy felsőbb hatalom (rendőrség, besúgás, politika) által, így ő is a körön halad.

<sup>12</sup> Margócsy István szerint ez a nézőpont az angyaloké, ők azok, akik „*Estike halálakor indultak el feléje – sok szörnyűséget látnak, időnként kinevetik az egészet, időnként megdermednek a tapasztalható létidegenség láttán, de időnként mégiscsak magasztos szájalmat éreznek és tanúsítanak, ha már megváltást nem gyakorolhatnak is...*” in: Margócsy (1994), p. 7.

<sup>13</sup> Krasznahorkai így láttatja a telep lakóit: „*Gyanakodva figyelik egymást, nagyokat bőfögnek a csendbe, és – várnak, (...) mint a macskák a disznóölésen, hátha leesik valami konc*”. in: Krasznahorkai (1985), p. 48

Csupán abban különbözik a többiektől, hogy ő látja az időt, azt, hogy minden önmagába torkollik. Mindez azt jelenti, hogy bár ő szerepel a pók metaforájaként, a hálót nem ő mozgatja, hanem az idő állandósága.

Azért, hogy ezt a monotóniát a művek érzékeltetni tudják, a fonál, azaz a cselekmény szálai több ponton összeérnek: többek között a harmadik epizódban, amikor a doktor meglátja Futakit, amint az elbújik a közeledő Schmidt elől, majd ugyanezen rész végén, Estike kocsmá előtti megjelenésével találkozhatunk ezen elbeszélői módszerrel, mely ismét a „*ki is az elbeszélő?*” és a „*kinek a szemszögéből láttunk eddig?*” – típusú kérdések felé terelnek minket, s melyeket már érintettem a regény és film fokalizációs technikáinak tárgyalásakor.

A pókháló nem csak a film és regény formáját határozza meg, hanem a cselekmény allegóriájaként is működik. Irimiás a pók, aki a böglyöknek, azaz a telepen élőknak szánt hálót szövi, majd megragadva őket, végleg önnön csapdjába csalja: laza hálót eresztve beszövi az alvók arcát, hogy a sarokba húzódván minden rezdülésnek tanúja lehessen.<sup>14</sup>

Krasznahorkai leírásait Tarr mozdulatról-mozdulatra adaptálja, s ez alól a regény hangi leírásai sem kivételek: nem csupán a harangszó, hanem minden apró reccsenés adaptálódik a rendező művébe: „*Megreccsent az asztal, (...) majd a pult fája sóhajtott fel, hogy (...) megtörje az egyhangú böglyözúgást, hírt adván a múltról, s mégis múlttalan romlást idézve egy különös inga részeként.*”<sup>15</sup> – hangzik el a regényben. Ezen hangok redundánsan szerepelnek a filmben, s szövik át annak teljes hosszát.<sup>16</sup> Nem véletlen tehát, hogy a Tarr-féle realista-minimalista világ másik fontos szereplője a diegetikus zörej, zene- és zajhasználat: az óra kattogása és a böglyök őrült ide-oda pattogása, az eső és a léptek zaja végig hallhatóak a filmben, mintegy kiegészítve a kiüresedett, statikus képsorokat, s meghosszabbítva a pusztulás terét, kiterjesztve azt nem csak az Alföldre, hanem egész Kelet-Európára.

#### IV. Konklúzió: A kör önmagába zárul

„*(...) mert a mocsár megöl minden életet, elrohasztja a növényzetet, s nem marad itt más, csak a lábszárig felázott föld a nyár végi kocsikerekek vájta kátyúokban ülő pocsolyákkal.*”<sup>17</sup>

A Krasznahorkai-Tarr-féle pókhálóban a bűnnek csak jelképes szerepe van: a materiális világot legyőzi az idő transzcendentalitása, ezért a művek világában minden anyagi dolog értelmét veszti. A bűn már nem

<sup>14</sup> A háló átvitt értelmezésében a besúgói apparátust is jelentheti. Erre utal Petrina és Irimiás egyik párbeszéde is: „*(...) Az Irimiás-féle nagy, országos pókháló... Világosodik már a tompa agyad? Bárhol... rezdül... valami*”. (Krasznahorkai, 1985, p. 210.)

<sup>15</sup> Ibid. p. 84.

<sup>16</sup> A reccsenés, böglyözúgás példáit lásd például többek között *A pók dolga I-II.* epizódok bevezető képsoraiban.

<sup>17</sup> Ibid, p. 67.

konkrét tett, mint a „fekete széria” más darabjaiban, hanem jellemvonás: a poszt-apokaliptikus világ karakterei nem csak egymást csapják be, hanem – öntudatlanul (?) – saját magukat is. Így válik a hinni akarás is bűnné; meggyónhatatlan hazugsággá.

A szereplők benuhátságának, szociális motivátlanságának megragadása Tarr igazi bravúrja: a filmi forma stilizálásával, a ritmus hiperlassúvá tételével a rendező megszemélyesíti az időt, mely a filmes pókháló-dramaturgia legfőbb szereplőjévé válik. A körkörös szerkesztésmód tizenkét kanyarulatának hat-hat<sup>18</sup> szakasza egymásba torkollik, miközben bizonyítják, hogy a pokolnál is képesek mélyebbre vinni: a teljes enyészet világába.

A nyolcvanas-kilencvenes évek univerzális káoszának himnusza a Sátántangó: Krasznahorkai mitikus epikáját és a korszakról alkotott keserű véleményét végül Tarr filmesíti meg, ám együttműködésük korántsem ér itt véget. Az ezredforduló beköszöntével már nem csak a szociológiailag teljesen motivátlan, elszegényedett világgal (pusztulás) kell szembenézniük, hanem azzal is, hogy a Kárhozatban még fellelhető, majd a Sátántangóban megrongált hit (csoda) már nem képes megmozdítani az időt sem: történet helyett csak harangszó marad. Az viszont kong és harsogja a törököt a mai napig – hazánknak; rendületlenül.

## V. Felhasznált irodalom

- Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*, in.: *Átkelés II. (Lélekkertészet)*, Balassi Kiadó, 2009.
- Gelencsér Gábor: *Ítélet. Idő*. in. Filmkultúra, 1994/5.
- Györffy Miklós: *A kilencvenes évek magyar játékfilmje*, in.: *A tizedik évtized*, Palantinus, 2001.
- Kovács András Bálint: *A felfelület is történet. Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel*. in: Filmvilág, 1994/6.
- Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*, in.: *A film szerint a világ*, Palantinus, 2002.
- Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Magvető Kiadó, 1985.
- Margócsy István: *Kinek a szemével?* in. Filmvilág, 1994/7.
- Metropolis (1997/nyár)

<sup>18</sup>Érdemes megjegyezni, hogy a görög túlvilági mitológiában is fontos szerepet játszik a hatos szám: az alvilágban hat folyó található (Styx, Acheron, Phlegethon, Cocytus, Eridanus, Lethe), közülük a Styx (gyűlölt) az élők és holtak birodalmát elválasztó határfolyó, amely kilenc kanyarulattal fut az alvilág legmélyére, ahol Hadész palotája emelkedik egy óriási mocsár(!) közepén.