

**A MAGYAR FILMADAPTÁCIÓK
INTERMEDIÁLIS JELENSÉGEI
(KÜLÖNÖS TEKINTETTEL
KOSZTOLÁNYIRA ÉS
KRASZNAHORKAIRA)**

**Veszprém
2024**

Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés.....	1
2.	Magyar filmgyártás, 20. századi filmadaptációk, valamint az általam választott alkotások elemzési módszere	3
3.	Kosztolányi Dezső - Ranódy László: Aranysárkány	6
3.1.	A regény és a film kulturális funkciója és keletkezéstörténete	6
3.2.	A regény és a film keretes szerkezete	9
3.3.	A regény és a film narrációja	13
3.4.	A regény és a film szereplői.....	19
4.	Krasznahorkai László - Tarr Béla: Sétántangó.....	22
4.1.	A regény és a film kulturális funkciója és keletkezéstörténete	22
4.2.	A regény és a film keretes szerkezete:	25
4.3.	A regény és a film narrációja	27
4.4.	A regény és a film szereplői:.....	32
5.	Összefoglalás:	36
6.	Felhasznált irodalom	38

1. Bevezetés

Munkám során a 20. századi regények és filmek között fennálló intermediális viszonyokat, illetve a határátlépéssel járó következményeket és a médiumközi jelenségeket kívánom részletezni, egy összehasonlító, normatív szempontú elemzési módszer segítségével, kitérve az alkotások keletkezésére, szerzőire, a művek kulturális funkcióira, valamint a regények adaptálhatóságára.

Dolgozatomban többek között azt kívánom bizonyítani, hogy a 20. századi magyar adaptációk bár a leghitelesebb regényfeldolgozás esetén is jelentős eltéréseket mutathatnak az eredeti művekhez képest (köszönhetően a médium nyújtotta véges lehetőségeknek, illetve az akkori, állam által korlátozott művészi szabadságnak), e különbségek viszonyaira nem hátrányként, sokkal inkább előnyként kell tekintenünk. Számos kiemelkedő alkotás születik ebben az időben, mely ugyan hűen követi az „alapanyag” szövegét, sikerét mégsem a regény „lemásolásának” köszönheti, hanem annak, hogy az egyik médiumot képviselő szerző elképzelése egyedülálló viszonyba kerül, majd interakcióba lép a másik médium szerzőjének perspektívájával, világával, és mindenek eredményeképp születhet meg a regény értékéhez mérhető filmváltozat.

Az általam választott művek vizsgálatával arra a kérdésre keresem a választ, hogy hűségelvre törekvő transzpozíciók esetében milyen viszonyban jelennek meg a formai, illetve a narrációs különbségek a film és a regény között, valamint hogy a film milyen mértékben írja felül a regényben ábrázolt szereplők jellemét, személyiségét, és mit tesz hozzájuk, mit vesz el belőlük.

Az elemzett négy mű Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* (1925) című regénye, illetve az ebből készült Ranódy László-féle filmadaptáció (1966); Krasznahorkai László *Sátántangó* (1985) című regénye és Tarr Béla azonos című, „fekete szériás” mesterműve (1994). Mind a két filmváltozat tökéletes példája a szöveghű adaptációnak (eltérő megoldásokkal), melyről az ember első pillantásra azt hihetné, hogy a regényhez képest már nem tartogat újdonságokat, azonban a továbbiakban épp ezen utóbbi állítást kívánom maradéktalanul megcáfolni az általam kijelölt hipotézisek tükrében.

Hipotéziseim a következők:

1. Azokat a transzpozíciókat, melyek valóban a lehető legnagyobb hűséggel dolgoznak fel egy irodalmi művet, értékelő-előíró, vagyis normatív szempontú megközelítés által érdemes vizsgálni.
2. A transzpozíciók sikeressége nem az abszolút transzformáció teljesülésétől függ, hanem, hogy a rendező emberi, valamint művészi látásmódja hogyan viszonyul az íróéhoz.

2. Magyar filmgyártás, 20. századi filmadaptációk, valamint az általam választott alkotások elemzési módszere

„Még hosszú ideig irodalom és film elsőbbsége fogja jellemezni a kultúra modelljét.”¹

Szabolcsi Miklós

A 20. század elején a születőben lévő magyar filmművészetre jelentős mértékben hatott az irodalmi élet. A magyar irodalom számos műve megtalálható a filmre vitt alkotások között, s már szinte a kezdetektől fogva találkozhatunk nevesebb írókhoz köthető filmadaptációkkal.

A század első felében filmgyártással kapcsolatos igény egyre inkább növekszik. Ennek oka az, hogy a háborúk idején fokozatosan kiszorulnak a magyar filmszínházakból az ellenséges országok filmjei, egyre kevesebb angol, amerikai és francia filmet mutattak be, majd a II. világháború idején, az Egyesült Államok hadba lépését követően teljesen kitiltják az amerikai filmalkotásokat a magyar mozikból. Ezt a hiányosságot a magyar filmipar remekei pótolják.²

A második világháborút követően változtak a társadalmi és ideológiai körülmények, ám az 1945 utáni magyar filmművészetben továbbra is érzékelhető a kultúra és a hatalom szoros összetartozásának, kombinációjának, egymásra utaltságának jelenléte; a filmművészet sok esetben a kultúra és a hatalom közötti dialógus vezérszónokává, első számú közvetítőjévé vált.

Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek* monográfiájában az irodalom és a film kulturális funkciójáról is ír, s a funkcion belüli változásokat követi nyomon, mely elmondása szerint az adaptációk feldolgozásának egyik alapja. Az 1945 és az 1995 közötti időszakot András Bálint nyomán az alábbiak szerint csoportosítja (a példákat már magam rendeltem hozzá):

1. 1945-1948: a koalíciós időszak filmjei - *A tanítónő* (1945), *Mezei próféta* (1947)
2. 1948-1953: a szocialista realizmus évei - *Becsület és dicsőség* (1951)
3. 1954-1962: ideológiai enyhülés és formai útkeresés – *Édes Anna* (1958)
4. 1963-1969: magyar új hullám - *Pacsirta* (1963), *Egri csillagok* (1968)
5. 1970-1978: a hetvenes évek filmművészete - *Szerelem* (1970), *Szinbád* (1971)
6. 1979-1986: a nyolcvanas évek átmeneti korszaka - *Szerencsés Dániel* (1981)

¹ Györfy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede. In: *Filmkultúra* 1. (1980). 6.

² Vajdovich Györgyi: A magyar film 1939 és 1945 között. In: *Metropolis* 2 (2013).

7. 1987-1995: a rendszerváltás politikai és poétikai reflexiója.³ – Woyzeck (1994)

Az általam választott művek közül míg az *Aranysárkány* a magyar új hullám, addig a *Sátántangó* adaptációja a rendszerváltás politikai és poétikai reflexiójának korszakába sorolható. A tárgyválasztás során figyelembe vettem, hogy mindkét szerző adaptáló filmrendezőként vonult be a köztudatba. Ezenkívül azért is döntöttem Ranódy mellett, mert a század második felének alkotói közül nem egy új filmnyelven megszólaló, vagy a politikai cenzúrát kijátszó filmes munkáját szerettem volna elemzés alá vetni, hanem egy klasszikus formákat követő rendező művét az újhullám idején, megvilágítva azon egyes jeleneteket, melyek intermediális szempontból érdekesek lehetnek. Tarr Bélára ezzel szemben azért esett a választásom, mert a rendszerváltás utáni korai időszakból szerettem volna kiemelni egy olyan adaptációt, amely szintén a lehető legnagyobb hűségre törekszik, azonban az előbbihez képest új, formabontó és újító megoldásokat alkalmaz. A dolgozatban ezeknek a műveknek a komparatív elemzésére teszek kísérletet a továbbiakban.

Munkám során a Pethő Ágnes által „normatív szempotú megközelítés”-nek nevezett elemzési módszert⁴ kívánom alkalmazni a konkrétumok összehasonlításához, kiegészítve a genette-i posztsztrukturalista narratológia-elmélettel, valamint a wolf-i tipológiával. Azért választottam ezt a fajta, összetettebb megközelítési módot, mert az ilyen típusú transzpozíciók esetében ez teszi lehetővé, hogy a médiumok közötti hasonlóságokat, valamint különbségeket pontról-pontra, lépésről-lépésre, egymás mellé helyezve vizsgáljuk, rávilágítva az időkezelés kérdésére, a karakterek megformálására, valamint az új médiumon belüli egyéb kivitelezésekre, melyek által a transzpozíció egyezéseket, avagy eltéréseket fog mutatni az eredeti műhöz képest. Fontosnak tartom azonban kiemelni, hogy míg egy hagyományos normatív, esszencialista elemzés ezeket a különbségeket még a „szövegátalakítás” problémájaként írná le, dolgozatomban azt igyekszem kifejteni, hogy ezek az eltérések milyen pozitív hatást hordoznak magukban. A hipertext, viszonyyszerű megközelítési módszert azonban azért nem tartom megfelelőnek ehhez a típusú vizsgálathoz, mivel az a transzformáció, vagyis szövegátalakítás fogalmától teljesen elhatárolódik, és az adaptációt idézetként, parafrázisként határozza meg, az egyéni interpretációból kiindulva. Való igaz, az utóbbi években ez a fajta megközelítés sokkal elterjedtebbé, divatosabbá vált, háttérbe szorítva ezáltal a hűségelve

³ Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek - A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2015., 21–22.

⁴ Pethő Ágnes: *Múzsák tükre - Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2003., 27.

törekvő, esszencialista felfogást, azonban jelen esetben olyan (magyar viszonylatban) ritka, és páratlan hűségű transzpozíciókról van szó, ahol a film kis híján már „szó szerinti idézetként” jelenik meg, így a lehetséges eltérések összehasonlításánál indokoltnak tűnik ezt a módszert alkalmazni. A két médium specifikus eljárásait egymás mellé helyezve, ok-okozati kapcsolatokon keresztül, elemekre bontva tudjuk a leghatásosabban és leghitelesebben ismertetni, melyhez – McFarlane kifejezésével élve – egy „módosított strukturalista megközelítés” kínálkozik a legmegfelelőbbnek.⁵

⁵ Brian McFarlane. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* In: University of Amsterdam Oxford, 1999., 146

3. Kosztolányi Dezső - Ranódy László: Aranysárkány

„Sok rendező, aki odáig csak kínlódva, mellékajtókon
osonva próbálta önmagát kifejezni, eljutott oda, hogy
megtalálhatta saját hangját Fábritól Máriássyig, Makktól
magamig...”⁶

Ranódy László

3.1. A regény és a film kulturális funkciója és keletkezéstörténete

1926-ban jelent meg Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regénye, Fábri Zoltán 1958-ban készít belőle fekete-fehér filmdrámát, mely munka az első Kosztolányi-adaptációként jelenik meg a magyar filmtörténetben. Ezt követi a *Pacsirta*, majd az *Aranysárkány*, amelyek eleve rokon művek, s az *Édes Annánál* kevésbé modern szemléletű, hagyománykövetőbb adaptációknak mondhatók. Ezután még számos más, az első háromnál kevésbé jelentős Kosztolányi-adaptáció is születik hazánkban, mint a *Kínai kancsó* (1973), *A kulcs* (1974), *Fürdés* (1975), a *Hajnali párbeszéd* (1986), az *Alfa* (1993), a *Kanári* (1993), az *Esti Kornél csodálatos utazása* (1995), *A rossz orvos* (1996), a *Tavaszi, Nyári, Őszi* (2007), *Tréfa* (2009), *Véletlen* (2013).⁷

Ranódy Szóts Istvánnal 1939. júliusában egy napon került a Hunniába, s később mindkettejük célja az lett, hogy az általuk készített filmek életszerű, valóságközelí módon jelenítsenek meg emberi sorskérdéseket. Ahogy Szóts, úgy Ranódy is erősen kötődött a hagyományhoz, a nemzeti irodalomhoz, adaptációiban modern, mikrorealista közeget teremtve, lélektani szempontból jelenítette meg szereplőit. A színészek kiválasztásánál a „lelkialkat” volt az elsődleges szempont számára, ezért amatőrökkel is kiválóan tudott dolgozni. Az olykor már-már naturalista lélektani ábrázolás filmjeinek könnyen felismerhető jellegzetességévé vált.

Habár az akkori kultúrpolitika többször is lehetetlenné tette elképzeléseit, nem hagyta el az országot. Huszonhárom el nem fogadott, vagy leállított forgatókönyv, betiltott film, leállított forgatás köthető nevéhez, és bár a cenzúrával folyamatos harcban állt, békességre,

⁶ Szekfű András: *Interjú Ranódy Lászlóval*. Magyar Nemzeti Filmarchívum, kézirat, 1970., 4-6.

⁷ Göbel Ágoston (2024)Blázs: *Kosztolányi Dezső adaptációk*.

<https://kritikustomeg.org/folytatas/2449/kosztolanyi-dezso> Letöltve 2024.04.14.

kompromisszumra törekvő humanista volt, aki Kosztolányival „rokonlélek” szintjén tudott azonosulni.⁸

Ezért tudott olyá színészeket választani, akik a lehető legközelebb álltak a regények karaktereihez, majd őket szerepeltette a Kosztolányi-művek adaptációiban. Képes volt Kosztolányi szemén keresztül „látni”, és az ő fejével dönteni. A kettejük között kibontakozó művészi összhang, mintegy láthatatlan kapocs, a rendező gyerekkorától fogva jelen volt az életében, s később már nemcsak, mint rajongó tekintett Kosztolányira – aki Ranódy számára a „nagybetűs író” volt –, hanem azonos életfelfogású és lelkületű művésztársként tudott azonosulni vele. Kettejük korai megismerkedésének történetét olvashatjuk az alábbiakban:

„Ez nálam egészen régi, gyermekkori eredetű. Kosztolányiétól nem messze laktunk. Eleinte csak láttam, majd meg is ismerhettem, ő volt számomra akkor az ÍRÓ. Később, ahogy munkáit egyre jobban megismertem, világa nagyon közel került hozzám. Meggyőződésem, hogy művei – az idő múlásával mintegy fordított arányban – egyre modernebbekké, aktuálisabbá válnak, a mához szólnak.”⁹

Az utolsó mondatot az *Aranysárkány* kapcsán is érdemes kicsit jobban megvizsgálnunk, ugyanis a kamerák előtt Novák Antal személyében Ranódy László sorsa mutatkozik meg többször is, így a tanár filmbéli alakja egyfajta rendezői-alteregóként is értelmezhető. A cenzúrával folytatott örökös harcok, kudarcok, ugyanazt az elkeseredettséget, kiszolgáltatottságot, tehetetlenséget váltották ki Ranódyból, amit Novák is érzett a lányával, a merénylőivel, az elveinek bukásával kapcsolatban. Így mondhatjuk, hogy a tanár története, Ranódy története is egyben.

Az *Aranysárkányát*, valamint Fábri Zoltán *Édes Annáját* összemérve máris tanúi lehetünk annak, hogy a magyar filmtörténeti korszakok jellegzetességeinek ismeretében milyen szemléletbeli különbségek alakítják az adaptációkat az 50-es évek végén, valamint a 60-as évek közepén. Míg ugyanis az *Édes Anna* az ideológiai enyhülés a formai útkeresés korszakában, addig az *Aranysárkány* és a *Pacsirta* a magyar újhullám korszakába sorolható, így az előbbi film a szocialista realizmusból a modernizmus felé utat törő szellemiség jegyében adaptál, az utóbbi pedig a konvencionális stílus eszközök használatában látja a megoldást.¹⁰

Fontos megemlítenünk, hogy Fábri *Édes Annája* előtt pár évvel Kosztolányi még tiltólistás, „nihilista” (azaz egy elvárt világnézet nélküli), „polgári burzsoá” szerzőnek számított

⁸ Fazekas Eszter (2023): *Egy boldogságkutató a diktatúrákban. Rendezőportrék: Ranódy László* <https://filmtett.ro/cikk/redezoportrek-ranody-laszlo> Letöltés: 2024.04.14.

⁹ K.I. - A szavak mögötti világ. Ranódy László újra Kosztolányit idézi. In: *Film Színház Muzsika* 2 (1973).

¹⁰ Gelencsér 2015, 161.

házánkban. Azonban az *Édes Anna* című film cselekményének a „fehérterrorra” vonatkozó értelmezése, a kommün bukása utáni karakterek negatív jellemrajza és személyük elmarasztalása elfogadhatóvá tette az eredeti művet, s miután a hatalom erre az álláspontra jutott (nem utolsósorban a marxista értelmezések révén, ahol a cselédkérdés került középpontba), Kosztolányi visszakerülhetett a köztudatba, ismét szabad volt vele foglalkozni, így további adaptációk születhettek elbeszéléseiből.¹¹

Stílus szempontjából Fábri alkotása sokkal inkább minősíthető „szerzőinek”, mint Ranódyé, aki mindenáron hitelességre törekszik, s ez meg is hozza a sikert számára. Adaptáló filmrendezőként válik híressé, és az ő esetében egy filmtörténeti szempontból ritka jelenségről van szó, mivel ha belegondolunk, nem sok olyan példával találkozunk, ahol a regény és a belőle készült film is ugyanolyan erősségű és magas színvonalú alkotásként, mondhatni mesterműként vonul be köztudatba, mint a *Pacsirta* vagy az *Aranysárkány*. Ranódy, mint a Kosztolányi-elbeszélések megfilmesítője abszolút kongeniális művészi alakként van jelen a filmes világban, hiszen mind az író, mind a filmrendező ugyanabból a témából valami felejthetlent, maradandót hoz létre a maga területén.¹²

Ezen újrapanonizálási folyamatnak köszönhetően az *Aranysárkány* megfilmesítésére 1966-ban kerül sor, s a 280 oldalas regényből (melyet Kosztolányi is a leghosszabb regényeként tartott számon) egy 85 perces filmdrámát hozott létre Ranódy. Az *Aranysárkány*, akárcsak a *Pacsirta*, egy Sárszeg nevű fiktív kisvárosban játszódik, mely Kosztolányi életében leginkább Szabadkának feleltethető meg. Itt következik be az a tragédia, melynek áldozata Novák Antal (Mensáros László) középiskolai matematika- és fizikatanár lesz. A regény cselekményének ötlete több életrajzi eseményhez is kapcsolható, köztük az 1923-as érettségi találkozóhoz, amikor Kosztolányi újraéli szabadkai gyerekkorát.¹³

További életrajzi epizódok is említhetők azonban. Amikor Kosztolányi a hatodik osztályba jár, az iskola egy bukott diákja agyonlövi magát. Az eset feldúlja a város lakosságát, s a helyi lapok az új igazgatót (Kosztolányi Árpádot, az író apját) hibáztatják, majd felelősségre is vonják a történetekért. Nem sokkal később az író az édesapját mozdulatlanul találja az ebédlő díványán, egy pisztollyal a kezében. A fiatal Kosztolányi hatalmas kiabálásban tör ki, mert azt

¹¹ Fábrián László: *Az Édes Anna legendárium, Kosztolányi Dezső regényének elő- és utóélete*. Doktori disszertáció. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar 2014. 122.

¹² Muszatics Péter: *Kosztolányi a filmvásznon*. Veszprém: Pannon KultúrKlub 4.0 előadás, 2024. március 25.

¹³ Somlyó Zoltán: Kosztolányi Dezső házatájáról: A költő nyilatkozik regényeiről, otthoni dolgokról, Milkó Izidorról, Fenyves szerkesztőről, a mai fiatalságról, fiáról: Ádámról, a moziról és a rádióról. *Bácsmegeyi Napló*, 1926. dec. 25., 40.

hiszi, apja is végzett magával, ám mire a többiek berohannak a szobába, az apa felriad álmából, a pisztolynak pedig hűlt helyét találják.¹⁴

Érdemes idéznünk Kosztolányi szavait is, amint édesapjáról vall:

„Úgyszólván egész kamaszkorom azzal telt el, hogy féltettem őt. Attól tartottam, hogy valami veszélyes kísérlet közben életét veszti, hogy elmegy hazulról és többé nem jön vissza, hogy egy „rejtélyes” ok miatt öngyilkosságot követ el. Ha vacsorára volt híva, hajnalig virrasztottam ágyamban, csak akkor aludtam el, miután hazatért.”

A Novák Antal, valamint a tanár és gimnáziumigazgató Kosztolányi Árpád között kimutatható párhuzamot több egyéb jel is megerősíti, mint például az önmagával sakkozás jelenete vagy a lombfűrészelés, vagy az apa íróasztalán heverő tárgyak bemutatása.¹⁵

Ranódy számára Mensáros László tökéletes választásnak bizonyult a film elkészítéséhez, ennek pedig bizonyítéka, hogy Mensáros a játékával elnyeri a Magyar Filmkritikusok Díját is a legjobb férfi alakításért 1967-ben. A továbbiakban az általa alakított Novák tanár úr történetét előtérbe helyezve kívánom folytatni az elemzést, valamint különböző alfejezetekben összevetni a filmet a regénnyel.

3.2. A regény és a film keretes szerkezete

Mind a regény, mind a belőle készült adaptáció keretes szerkezetről árulkodik. Bár Kosztolányi esetében a regény két fejezettel később ér véget, az előbbi kijelentés így is megállja a helyét. Egyértelműen megállapítható, hogy a pisztoly, valamint a regény esetében a sárkány motívuma foglalják keretbe az irodalmi és a filmes elbeszéléseket. Az előbbi a filmben és a könyvben is ugyanakkor, ugyanott bukkan fel: egyrészt a nyitójelenetnél (Kosztolányinál az első mondatban), másrészt amikor Novák Antal a saját keze által véget vet életének az iskola falai között. Az első esetben valaminek a kezdetét jelzi a lőfegyver (a jelentéktelen, hétköznapi futóverseny startját), majd egy sokkal jelentőségtejtesebb, nagyobb létfontosságú periódusnak a lezárását (egy köztisztletnek örvendő, nagytekintélyű pedagógus életének végét). Habár ez részben a következő alfejezet témaköréhez tartozik, a pisztoly motívum miatt mégis itt érdemes beszélni róla, hogy ezen a ponton a rendező eltávolodik a regényben található narrációs mintától, ugyanis a filmben láthatatlan marad számunkra az a jelenet, amikor Novák Antal az öngyilkosság legbiztosabb módszerét keresi, s végül úgy dönt, szájába dugja a fegyver csövét.

¹⁴ Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938. 40.

¹⁵ Kosztolányi Dezső: *Bölcsőtől a koporsóig*. Réz Pál (szerk.). Budapest: Szépirodalmi, 1987., 386–387

Ranódy itt az eredeti történetrész átugrásával, kihagyásával, valamint egy új, a Kosztolányi-szöveg számára ismeretlen dialógus beillesztésével írja felül az irodalmi műben megtalálható epizódot, mégpedig az iskolaszolga (Maklár Zoltán) és a takarítónő párbeszédével (a regényben nincs ilyen, csupán annyi, hogy Gergely bádogkannába tölti vissza a tintát az egyik tanteremben), így kizárólag az ő perspektívájukon keresztül érzékelheti a befogadó az események sorozatát. Ebben az esetben intermediális jelenségről beszélhetünk, ahol az új médium nemcsak felülbírálja az eredeti mű cselekményét, s nem csupán nélkülözi, kiegészíti, vagy átfogalmazza az eredeti mű egyes elemeit, hanem a regény narrációs fókuszát is újraértelmezi. A regényhez képest – mely mind a tanár, mind az iskolaszolga szemszögéből ismerteti a tragédiát – a film csak az utóbbi élethelyzetébe, perspektívájába enged betekintést ezen a ponton, a tanár utolsó percei ismeretlenek maradnak. Az öngyilkosság előtt Novák arcának utolsó jeleiből csak olyan mértékű következtetéseket tudunk levonni, mint amilyet az iskola személyzete tudott, mikor utoljára látták őt besétálni az épületbe (ha volt ilyen). A kamera semmit sem mutat számunkra a fegyverből, csak egy lövéshez hasonló zajt hallunk, akárcsak Gergely és a takarítónő, amikor azt hiszik, hogy a huzat csapta be az ajtót, s utána döbbenetesen eszmélnek rá mind ők, mind a nézők, hogy mi történt. A drámai hatást fokozva a szétroncsolt holttestet és a pisztolyt ezután sem mutatja a kamera, csupán az iskolaszolga látja, amikor letekint a padlóra, így a néző pozíciója ismét változik a korábbihoz képest.

Egy elbeszélés esetében a nézőpontok elrendezésének módját nevezi Genette fokalizációnak, s az általa felállított rendszerben három fő csoportot különböztet meg: a nulla fokú fokalizáció (az elbeszélő többet tud, mint a szereplő); a belső fokalizáció (az elbeszélő ugyanannyit tud, mint a szereplő); valamint a külső fokalizáció típusát (az elbeszélő kevesebbet tud, mint a szereplő). Ezen túlmenően az elbeszélő funkciójának szempontjából is felállít egy gondolatmenetet, melyben megkülönbözteti egymástól a homodiegetikus (vagyis a történeten belüli) elbeszélőt, illetve a heterodiegetikus (vagyis a történeten kívül eső) elbeszélőt. Az elbeszélés során alkalmazott fókuszváltásnál, vagyis a nézőpont megváltoztatásánál használja Genette az alteráció fogalmát, mely akkor fordul elő, ha az általa felállított fokalizációs rendszerben előforduló kategóriák kódjaiban törés következik be (pl. külső fokalizációból – kívülről látjuk a szereplőket és a történeteket – belsőre vált az elbeszélés – az elbeszélő egyéni szemszögéből éljük át az eseményeket). Két jellemző fajtája a paralipsis (az általánosnál kevesebb információ jelenik meg), illetve a paralepszis (az általánosnál több információ jelenik

meg). Ha a film esetében alkalmazzuk a fenti elméletet, az *Aranysárkánynál* az előbbi, tehát a paralipszis jelensége figyelhető meg.¹⁶

A film esetében ugyancsak elenyésző információhoz jut a néző (a lövés hangja) a regény eredeti nézőpontjának megváltoztatásával, annak érdekében, hogy az öngyilkosság váratlanul, felkészületlenül érje a befogadót, így az lövés előkészületeinek részletei a hatás elérésének érdekében mellőzhetőek lesznek. Ha most egy pillanatra elvonatkoztatunk a fegyver történetbeli funkciójától és kizárólag a hangjára koncentrálnunk, érdemes megfigyelni, hogy a film elején leadott lövés hangja, valamint a „vége” felirat után elsötétülő kép alatt harsogó mennydörgés hangja hogyan válik a film „felütésévé”, illetve „záróakkordjává”. Ha jobban belegondolunk, ez a lövés szólaltatja meg a filmet, ez ad neki hangot, majd 1 óra 24 perckor, a mennydörgés, akár egy mindent elsöprő, isteni fegyver moraja némítja el a filmet, zárja le a történetet. Ilyen formában ez a megoldás is értelmezhető keretes motívumként, bár ez csakis a film esetében jelenthető ki, mivel az irodalmi mű nem a viharral, hanem az asztaltáncoltatás jelenetével ér véget.

A második motívum a keretes szerkezet szempontjából csak a regényben tekinthető eredményesnek. Az „arany” sárkány Ranódynál nem visszatérő elem, csupán az első, bevezető jelenetekben találkozhatunk vele, illetve a címhez, valamint a stáblistához szolgáltat csillogó háttérrel. Itt azonban vizuális szempontból kitüntetett figyelmet kap, mivel egészen közeli felvételen láthatjuk repülni, s a felvételt nézve eszükbe juthatnak Bíró Yvette-nek *A film formanyelve* című munkájából származó gondolatai: „A nagyközeli drámai telítettsége, dinamikus ereje érdekesen alakítja az élettelen tárgyak »arcát« is.”¹⁷

Az „arc” fogalmát itt szó szerint érthetjük, ugyanis míg a futóversenyt követően a gyerekek által eregetett sárkányt nagytotál plánban mutatja Ranódy, a következő snittnél rögtön szuperplánra vált, melynek eredményeképp azzal szembesülünk, hogy a repülő tárgynak két szeme, piros orra és fekete szája van, s így nemcsak átvitt értelemben, hanem szemmel láthatóan is saját, önálló *arccal* rendelkezik. Mire azonban a zsivajgó gyerektömeg elvonul az utcáról, azután, hogy a harmadik csöngetés is elhangzott, velük együtt a sárkány is eltűnik a filmből, holott a regényben fontos szerepet szán neki Kosztolányi, méghozzá több helyen, több szempontból is: a visszaemlékezéseknél, valamint annak szimbolikus jellegével. Mielőtt Novák Antal öngyilkos lesz, s belátja, hogy az életet csak lázas felfogással és erőszakkal érdemes élni, megáll az ablaknál, kitekint rajta és keresi a sárkányt; amikor pedig Huszár Bandi (Kovács

¹⁶ Dobos István: *Az elbeszéléselemélet kérdései*. In Uő: *Az irodalomértés formái*. Debrecen, Csokonai, 2002., 122–123.

¹⁷ Bíró Yvette: *A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága*. Budapest: Századvég, 1994., 58.

István) és Csajkás Tibor (Tóth Benedek) sok év elteltével felidéznek a régi szép időket, ugyancsak a sárkány-motívum kerül előtérbe. Milkó Izidor a *Bácsmegyei Napló*ban 1925. május 5-én közölte kritikáját, melyben a címről mint szimbólumról ír, rávilágítván a sárkány alakja mögött húzódó mögöttes tartalomra is.

„Az „Arany Sárkány”, amelyet május elsején küldenek föl a sárszegi gimnázium növendékei a levegőég felé, Kosztolányi Dezső új regényének az elején vonul fel, s szimbólumot jelent. Az egyik tanár, aki nézi, fitymálva állapítja meg, hogy »papírsárkány«, mert papirosból készült, de a másik professzor [...] arany-sárkánynak mondja, arról, ami a legnemesebb rajta, amellyel a fiúk a szárnyait befestették. Ez utóbbi a matematika és fizika tanára ugyan, de vannak hevületei és illúziói, amelyekkel mindenben a szebbet látja. Ennek a vonásának köszönheti sok csalódását s a tragikus sorsát. Az elbeszélés végén s az élete utolsó órájában, amikor halni készül, a tanári szoba ablakából kitekint az utcára, oda, ahol ama májusi reggelen látta a sárkányt repülni.”¹⁸

A sárkány tehát ennek alapján felfogható a fiatalság, az elvesztegetett évek allegóriájaként is, valamint az élet szépségeinek megbecsülése kontra észre-nem-vétele is reprezentálódhat alakjában. Ranódy az említett jelenetet teljesen kihagyja a filmből (legalábbis, amikor utoljára látjuk Novák Antal arcát, nem tudjuk, hová néz), s rögtön rátér az öngyilkosságra, ám cserébe az utolsó beállításnál mi lehetünk azok, akik Novák helyett kitekintenek az ablakon, mielőtt elsötétülne a kép. Esernyős embereket látunk, s olyan időjárást, melyben nem szokást sárkányt eregetni, s mely a regényben szereplő meteorológiai állapotoknak épp az ellenkezőjét mutatja. Kosztolányi szerint, amikor Novák Antal kinéz az ablakon, „az ég fehér, izzásig hevítve világít”, „uborkahéjak között nyargal a nyár, egyre hevítve tüzét”, „fénye sűrűn, sárgán csorog alá, mint a genny”. Az elviselhetetlen meleg, a vakító fény, akárcsak később Camus regényében, a *Közöny*ben, itt is feszültségkeltő, frusztráló, a tragédiát elősegítő hatással bír, ám a filmben a nyomasztó forróság helyett esőt, lehülést tapasztalunk, amikor kitekintünk az utcára. Feltételezésem szerint ez annak tulajdonítható, hogy Novák Antal ekkor már halott (ahogy a teste kihűl, úgy hűl le odakint a levegő is), s ami ezt alátámaszthatja, az az, hogy az egész filmre jellemző tikkadt, fülledt időjárás után ekkor fordul elő először, hogy valamelyik jelenetben elered az eső. Ugyanakkor az aranyló sárkány – aranyló nap melege, kvázi az *élet* is eltűnik, és sötét fellegek borítják el az eget. Az időjárás egyébként is klasszikus jelképe a filmes elbeszélésben a belső lelki folyamatoknak.

¹⁸ Somlyó 1926, 40.

Intermediális szempontból jelen esetben is változtatások figyelhetők meg az eredeti műhöz képest: mind a pozíció, mind a cselekvés funkciója felülíródik ezeknél a jeleneteknél. Novák helyett mi magunk nézünk ki az ablakon, és nem azzal a céllal, hogy visszaemlékezzünk a múltra vagy megkeressük a sárkányt, mely az életet, a reményt, a tudományt jelképezte egykor, hanem hogy szembesüljünk a halállal, az elmúlással; azzal, hogy valami visszafordíthatatlanul véget ért.

3.3. A regény és a film narrációja

David Bordwell tanulmányában arra a megállapításra jut, hogy alapvetően kétféle narráció létezik: a mimetikus, mely elmélet szerint a narráció egy látvány megmutatása; illetve a diegetikus, mely szerint az elbeszélés nem más, mint verbális aktus, tehát elmondás. Bordwell a mimetikus elméletek fejtegetése során említést tesz a „láthatatlan megfigyelőről” is, mint a ’60-as évek filmteoretikusaitól származó fogalomról, mely esetben a következőt állítja: „Az elmélet szerint az elbeszélő film a történet eseményeit egy láthatatlan vagy képzeletbeli szemtanú látószögéből ábrázolja.”¹⁹

Kosztolányi narrátora egyrészt ide, a „láthatatlan megfigyelő” kategóriájába sorolható, mivel jelen van ugyan a regényben, mint közvetlen elbeszélő, de ennek ellenére mégsem hűs-vér szereplő. Másrészt viszont az omnipotens, azaz a mindent tudó narrátor funkcióját is betölti, mivel pontosan tudja és ismerteti az olvasóval a regény alakjainak érzéseit, vívódásait, gondolatait. A szereplők felett ugyan nem mond ítéletet, a szereplők jellemvonásaiból, viselkedéséből mégis sokszor következtethetünk az álláspontjára.

Ranódynál nincs konkrét elbeszélője a filmnek, helyette a filmes narráció segíti a megértést. A látvány, a film formanyelve, valamint a szereplők cselekedetei mesélik el tehát a történetet a narrátor helyett. Részletesebben kibontva ide tartoznak a plánváltások, kameramozgások, vágástechnika, a zajok, a hangok, a zene, a csönd, melyek együttesen teremtik meg a narrációt. Rögtön az első percekben találkozhatunk ezek együttesével, a csönddel, a lövéssel, majd elindul a zene és a végül színes felvételeken láthatjuk a futóversenyt és Vilit, kistotál, majd premier plánban.²⁰

A futás ideje alatt egy bizonyos szakaszon gyorsított felvételt is tapasztalhatunk. Ennek az egyik oka a verseny sebességének, gyorsaságának érzékeltetése, a másik pedig az időkezelés. Mint arról már esett szó, a film a regénytől eltérő időkezelési stratégia alapján dolgozik, hiszen

¹⁹ David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. 16., 22.

²⁰ Fábrián 2014, 137.

ami például a regény esetében a terjedelem szempontját figyelembe véve egyszerűen megvalósítható, azt egy filmnél a megszabott játékidő felső határvonala kényszeríti keretek közé, s többek között e nehézségek kiküszöbölésénél van nagy szerepe a filmes narrációnak.

Egy adaptáció esetében a rendezőnek ki kell választania, hogy az adaptációs kategóriák (transzpozíció, szabad adaptáció, egyéni interpretáció, kölcsönzés) közül melyiket választja, milyen típusú adaptációt szeretne készíteni, mi az, amit be szeretne emelni a filmbe, s mi válik részben, avagy teljes mértékben mellőzhetővé. A film szerzője ilyenkor általában dramaturgiai eszközökhöz nyúl, sűrítést, kihagyást, áthidalást alkalmazhat. Az *Aranyásrkánynak* – habár a transzponációs adaptációk csoportjába sorolható – vannak egyéni megoldásai (pl. a búcsújelenet beillesztése a *Pacsirtából*, mely olyan rendkívüli „callback”, ami az „adaptáció az adaptációban” jelenségét tárja elénk, apró változtatásokkal, köszönhetően annak, hogy mindkét mű Sárszegen játszódik, ugyanabban az időben). A film ezenkívül gyakran úgy alkalmaz kihagyásokat, hogy említés szintjén a regény egyes elemei mégis bekerülnek a filmbe. Ilyen például, amikor Novák megkérdezi Liszner Vilmost, hogy nem szokott-e sakkozni (a könyvből kiderül, hogy Novák a legjobb sakkozó az egész városban), vagy amikor Hilda (Kosztolányi volt szerelme, Lányi Hedda ihlette a karaktert, akit Ranódy László filmjében Béres Ilona alakít) az apjának azt hazudja, hogy asztalt táncoltattak Flóri nénivel (az utolsó fejezetben egész oldalakat szentel Kosztolányi a szellemidézésnek). Az ilyen „említések”, „célzások” révén az új médium „hivatkozik” a régire, pontosabban egy, az eredeti szövegben feltüntetett konkrét epizódra reflektál, aminek az lesz az eredménye, hogy utalás szintjén a kihagyott rész is beleíródik a filmbe, habár érteni csak az fogja, aki olvasta a regényt.

Akadnak továbbá olyan részek is, amelyek a filmből lehet, hogy kimaradnak, lehet, hogy nem, mindenesetre a néző nem láthat belőlük semmit, mivel a kamera abban az időpontban másra fókuszál. Ilyen jelenet például, amikor Liszner Vilmos (Tahi Tóth László) felel, s Novák a Toricelli-féle úrról kérdezi. A regényben Kosztolányi világosan leírja, hogy bár az indulat, a feszültség a tanárban egyre inkább fokozódik a diák mellébeszélése és tudatlansága miatt, a kontrollvesztés csak azután következik be, hogy Novák Antal megpillantja a tanulók között a lánya fényképét, s mivel még mindig az előző esti szóváltás hatása alatt van, elhatalmasodik rajta a harag, hogy hiába tett neki Tibor fogadalmat, a többi diáktól is féltetnie kell Hildát.²¹

Ezután alázza meg Vilit a következő felkiáltással: „Az a maga kobakjában van.” A filmben ebből semmit sem érzékelünk, mivel a tanár arcát szemből veszi a kamera, és csupán

²¹ Kiss Ferenc: *Az Aranyásrkány*. In: *Üzenet* 5. (1975) 116.

annyit látunk, hogy jobbra tekint, majd összeráncolja a homlokát. Persze lehetséges, hogy ekkor pillantja meg Hilda fényképét is Huszár Bandinál, ám mivel Liszner ugyanabban a percben kezd el dadogni, így a filmet alapul véve arra következtetünk, hogy kizárólag a tanuló „életképtelensége” miatt lesz ideges. Aki nem olvasta a regényt, az jogosan hiheti tehát, hogy a kiabálás egyedüli indítéka Vili elégtelen tudása. Ranódy, bár Hilda képének felfedezését beilleszthette volna a filmbe egy rövid képsor erejéig, sőt ezt követően alkalmazhatott volna montázstechnikát is, hogy megértsük, mi játszódik le Novák fejében (pl. Novák Antal előrevetített félelme Hilda és Huszár Bandi lehetséges viszonyáról), azonban ahogy az öngyilkosság előtti képsoroknál, úgy itt sem él egyik lehetőséggel sem. Ennek az egyik oka, hogy Ranódynál a kevesebb néha több, és plusz jelenetek vagy montázsok alkalmazása helyett gyakran rejtve hagyja a szereplők belső érzéseit, gondolatait – csupán az arc játékából következtethetünk rájuk. A másik, hogy ezt a kiemelt pozíciójú beállítást nem akarja megszakítani új képekkel. A fókusz Novák arcán van, aki egyre ingerültebb és ingerültebb lesz, míg végül elveszíti önuralmát, és „robban”. A rendező az új információ helyett inkább ezt a folyamatot tartotta fontosnak, nem akarta belőle kizökkenteni a nézőt újabb képkockákkal.

A filmben egy helyen találunk mindehhez kapcsolódóan kivételt: amikor Novák arról álmodozik, hogy Liszner bocsánatot kér tőle. Itt több jel is utal arra, hogy a tanár belső világába nyerhetünk betekintést. Egyrészt, hogy Mensáros László hangja bár jól hallható, a száját nem mozgatja, másrészt a látomásszerű jelenetek bejátszása minden kétséget kizáróan erre utal, s az itt megjelenő képsorok a nyugtalanságot fokozó hangnemben, látszólag összefüggéstelenül kezdenek el váltakozni, először a szánakozó (A), majd a szemtelen (B), végül pedig az erőszakos (C) Liszner jelenik meg előttünk más-más háttérrel. E ponton érdemes megfigyelnünk Vili ruháit is: a piros csíkos pulóvert a film elején viselte a futóversenynél, amikor még a pedagógus iránti gyűlölete nem olyan erős, hogy ne tudna neki megbocsátani. A szürke alapon barna mintás pulóvert akkor látjuk rajta először, amikor Novák kihívja őt a folyosóra, s felelősségre vonja, amiért kigúnyolta őt. Végül a fehér ünneplőingre húzott szövetkabátot azon az éjjelen ölti magára, amikor a társával együtt megtámadják a tanárt. Az A, B, C hármas így jelenik meg vizuális formában a néző előtt, visszautalva ezzel a múlt eseményeire.

Narratív szempontból az utolsó kategória a teljes kihagyás, elhallgatás jelensége, amikor is a regény egyes részei teljes egészében kiesnek az elbeszélésből, mint például Huszár Bandi nosztalgikus látogatása Tiboréknál. Ezáltal azonban az adaptáció semmit sem veszít értékéből, mivel a film mondanivalójának megértéséhez ezek a „töltelék jelenetek” nem feltétlenül szükségesek. Ezt ellensúlyozva azonban a film több helyen kínál plusz tartalmat a regényhez

képest: ilyen például Tibor felelete az érettségien, a Pitagorasz ének vagy Fóris tanár úr elmélete a gyilkosság jogainak visszanyeréséről.

Az elbeszélésben alkalmazott kihagyást (Genette kifejezésével élve ellipszist), vagy a részletek elhallgatásának módszerét Ranódy részben Kosztolányitól is megtanulhatta, ugyanis az író szintén alkalmazza ezeket a megoldásokat a regényben, például az explicit ellipszist a 31. fejezet elején („Múltak az évek egymás után”), vagy amikor elhallgatja az olvasó előtt, hogy Hilda mit újságol el Tibornak, s ilyenkor Flóri néni (Bara Margit) szemszögéből követhetjük csak az eseményeket.²²

Ranódy filmjében mi, nézők vesszük át Flóri néni helyét olyan értelemben, hogy csak néma sugdolózást látunk, de hallani nem hallunk semmit, majd Szokolay Sándor baljós, nyugtalanságot keltő zenei bejátszásából következtethetünk arra, hogy valamilyen komoly súlyú és tanácsstalanságot keltő bejelentés hangzik el, valószínűleg Hilda várandós, konkrét megerősítést azonban ekkor még nem kapunk, csupán annyit tudunk, hogy mindketten félnek. A könyvben ez a jelenet a következőképp olvasható:

*„Flóri néni magukra hagyta őket. Hallgatózni akart, de bár az ajtó nyitva volt, nem lehetett. Ezek különben is jelekkel értették meg egymást, ajkuk mozgásáról olvasták le a szavakat, mint a süketnémák. Hilda sebesen beszélt, nem-suttogva, hangtalanul. Amit mondott, valóban nagyon fontos lehetett és nagyon komoly, mert a diák fölkel, a szoba közepére ment, ott megállt, lógó karral, megsemmisülten. Mikor Flóri néni visszatért a szobába, ezt látta: a diák még mindig úgy állt, sóbálvánnyá változva, s a leány a bársonyszéken ült, kisírt szemmel, csipkekendőjét rágva.”*²³

Ennél a résznél szintén megfigyelhető a paralipszis jelensége Kosztolányinál, az alteráció során az elbeszélő Flóri néni alakja mögé bújik, az olvasóval együtt eltávolodik a fiataloktól, elhagyja a helyiséget, és bár Kosztolányi azt írja, hogy hallgatózásra nincs lehetősége, mert a szerelmespár hangtalanul kommunikál egymással, Flóri néni alkalmat teremt rá, hogy egy közeli rejtékhelyről leskelődjön. Erre utal az idézett mondatrész is: „a diák még mindig úgy állt” (mint amikor a nő titokban kifigyelte őket). Ranódy az imént említett sorokat viszi filmre, és a zenei impulzus, valamint a színészi játék együttesével éri el a regényhez illő hatást. Az ilyen típusú filmes kivitelezés közvetlen viszonyban áll a Kosztolányi-féle eljárással, mivel az eredményt tekintve szinte ugyanazt éri el mindketten, csupán más-más eszközökkel.

A film médiumának korlátait figyelembe véve Ranódy olykor kisebb változtatásokat eszközöl, melyek azonban nemhogy hátrányára válnak a filmnek, de sokszor még hozzá is

²² Dobos 2002, 132.

²³ Kosztolányi Dezső: Aranysárkány. Budapest: Osiris, 2019., 41.

tesznek valamilyen értéket az eredeti műhöz, például hogy a támadás és a szökéssel való szembesülés cselekménye az időrend szempontjából felcserélődik, az irodalmi műhöz képest az előbbi meg fogja előzni az utóbbit. Míg a regényben az apa épségben hazaér, majd rájön, hogy Hilda elárulta őt, addig az új médium a hazaúton elszenvedett szerencsétlenséget, a fiatalok által elkövetett tettlegességet, a tanár fizikai bántalmazását részletezi, s csak ezután foglalkozik Hilda eltűnésével. A film szerint a vidám hangulatú bankettől hazafelé tartó Novák ellen elkövetett merénylet elkerülhető lenne, ha hagyná, hogy Glück Laci (Iglódi István) és az ifjabb Ebeczky Dezső (Leisen Antal) hazáig kísérjék. Így a tragikus végkifejlet még bosszantóbb a néző számára, s még inkább együtt érez a Mensáros László által ábrázolt filmbéli karakterrel. A másik ilyen eset, amikor Liszner Kálmán (Pécsi Sándor) ajándécsomagot küld a Novák-házba. Novák megkérdezi Hildától, hogy nem torkoskodott-e belőle. A regény szerzője mindezt a következőképp írja le:

- „*Nem torkoskodtál belőle?*

- *Dehogya – szólt Hilda.*

Három datolyát evett.

- *Majd veszek neked kislányom. Datolyát akarsz?*”²⁴

Míg a filmben ugyanez a párbeszéd így jelenik meg:

- „*Mondd, nem torkoskodtál belőle?*

- *Négy datolyát evett a kisasszony – szól közbe Mari, a szolgáló (Horváth Teri).*

- *Hát, nem igaz! – kiált fel Hilda bosszúsan.*”

²⁴ Kosztolányi 2019, 37.



Hildát beárulja a szolgáló

A regény esetében Hildát nem kapják rajta a hazugságon, sőt az apja még meg is akarja őt jutalmazni. Ranódy ezzel szemben nemcsak lebuktatja a lányt, hanem egy datolyával még tetézi is Hilda szégyenteljes cselekedetét. Habár a történet szempontjából lényeges következménye nem lesz a lelepleződésnek, a néző jól derülhet Béres Ilona reakcióján, valamint azon, hogy a rendező képtelen volt elnézni a lánynak ezt a füllentést, helyett, hogy egy flashback-kel a közönség tudomására hozta volna a torkosságot, vagy elhallgatta volna. Igaz mondjuk, hogy az utóbbi által kevesebb információhoz juttatta volna a befogadót Hilda jellemét illetően.

3.4. A regény és a film szereplői

A szereplők jellemzésénél két karaktert emelnék ki a filmből és a regényből, mégpedig Liszner Kálmán, Novák Antal személyét.

Talán elsőre furcsának tűnhet, hogy többek között Liszner Kálmán alakjára esett a választásom, mégis úgy gondolom, az ő szerepe több szempontból is kulcsfontosságú. Egyrészt Liszner Kálmán rendes, becsületes kereskedő, valamint tisztességes, ám modern felfogású, Novákhoz képest engedékenyebb apa, aki szereti a fiát, és mindent megtenne azért, hogy Vili átmenjen az érettségire. Így annak diáktársait is hajlandó vendégül látni, hoz nekik ételt, italt, csak segítsék át a vizsgákon, tanuljanak vele. A film talán még erőteljesebben hangsúlyozza, hogy Liszner Kálmán otthona a jókedv, a vidámság, a szabadság szentélye az *Aranysárkányban*, ahol a leckeírás mellett a tanulók diós birsalmasajtot ehetnek, sört ihatnak, énekelhetnek és kedvükre gúnyolhatják tanáraikat. Ezzel szemben az iskola a szigor, a tiszteletadás, a megmérettetés színtere, ahol a tanároknak hatalmuk van, s ahol a diákok felugranak a padból, vigyázzba szökkennek, amint a pedagógus átlépi egy tanterem küszöbét, habár néha itt is megkísérlik a határok feszegetését, például amikor Tóth tanár úr elől bujkálnak. Liszner Kálmán, mint a gyerekek pártfogója áll tehát az egyik oldalon, Novák Antal pedig mint a gyerekek „nevelője” és osztályfőnöke a másikon. Ettől függetlenül a kettejük közötti kapcsolat a regényben és a filmben is végig közelinek, barátinak mondható.

Liszner Kálmán a film során többször is „hídként funkcionál” a narrációs szakadékok közt. Ezalatt azt értem, hogy míg a regényben a narrátor részéről elhangzik egy mondat, melynek filmre vitele az adott jelenetben kivitelezhetetlen vagy mellőzendő, majd ennek eredményeképp a történetvezetésben egy narratív „űr” keletkezik, ezt a hiányosságot több alkalommal is Liszner papa hozzászólásaival, tetteivel hidalja át a rendező. Például amikor Liszner Vili osztályzata szóba kerül tanulás közben, a regény a következőképpen készíti elő Huszár Bandi és Csajkás Tibor konfliktusát:

- „*Akkor boldog vagy – sóhajtott Jámor*

Ő bizony félt, maga helyett és mások helyett is. Számon tartotta, hogy ki mikor és miből fogott szekundát. Vili például februárban szekundára felelt fizikából.

Huszár Bandi odaszólt:

- *Vili akkor nem szekundát kapott, hanem elégségest.*”²⁵

A filmben ugyanez így zajlik:

²⁵ Kosztolányi 2019, 70.

- „Egyenek, igyanak Liszner papa nem sajnálja! Aztán pallérozzák az elméjüket kérem. Csak egy a fontos, az érettségi, de Glück úr, hallom, hogy Vili már megint szekundát kapott.
- Tessék bízni Liszner bácsi, Vili most már nagyon igyekszik.
- Dehogy Liszner bácsi, nem szekundát kapott.” – szól hozzá Huszár Bandi.

Ranódy technikája a következő: a regény mellékszereplőjének belső félelmét bonyolult, valamint a történet szempontjából lényegtelen lenne filmre vinni, azonban ennek kihagyásával a néző egyéb információról is lemaradna, mégpedig arról, hogy Vili állítólag szekundát kapott. Ezt az állítást azonban – a hiányzó résznek köszönhetően – nem tudja mihez rendelni az alkotó, ezért Liszner Kálmán szájába adja a szavakat, s ő lesz az, aki megteremti a két tanuló közötti nézeteltérés alaphelyzetét, mely később az események mozgatórugójává lesz. Ezért látogatja meg Tibor Hildát, bukik le Novák előtt, tesz neki fogadalmat stb. Érthető tehát, hogy Ranódy is igényt tart erre a kulcsfontosságú részletre, és Liszner Kálmán figuráját használja fel céljának megvalósításához. Ezenkívül a filmben az öreg Liszner mutatja meg Nováknak az *Ostor* című zuglap (ez az újság Kosztolányi *Pardon* korszakát idézi, amikor az *Új Nemzedék* munkatársaként szélsőjobboldali cikkeket írt) legújabb számát, melyben nyilvánosságra kerültek a tanár magánügyei. Ezzel szemben a regény csak a kereskedésben tett látogatás utáni fejezetben tárgyalja ezt a részt. A filmben egy régi ismerősétől, volt tanítványától tudja meg az igazságot, aki felnéz rá, tiszteli őt (Novák számára ez kétszeres megaláztatás), ezzel ellentétben, Kosztolányi művében az utcai rikkancsok kiáltozására figyel fel először a tanár.

A film esetében Ranódy szükségesnek érezte, hogy a Lisznernél tett látogatás utolsó perceiben kezdetét vegye az a végzetes folyamat, mely később Novák Antal öngyilkosságához vezet. Ahogy az előző példa esetében, itt is a kereskedő indítja el az események lavinaszerű vonulatát, amikor az *Ostor* című lapra hivatkozik Novák előtt, s ezzel hidat képez a látogatás, valamint a sajtóbotrányról való értesülés között. Az utóbbi két esemény, bár két külön fejezetben található Kosztolányinál (28., 29. fejezet), a filmben egy pillanatra összekapcsolódik. Ranódy néhány perc erejéig közös térbe és időbe helyezi őket, amikor Liszner papa a bolt asztalánál ülve előkeresi az *Ostort*, így Novák később a történetek tudatában lép ki az utcára, ellentétben a regénybeli cselekménnyel.

Említés erejéig Novák Antal karakterének jellemvonásait szintén érdemes tisztázni, mind a regényben, mind a filmben. Az irodalmi műben sokkal komplexebb személyiség bontakozik ki ellőttünk Novák személyét illetően. Olykor szigorúnak, lobbanékornak, már-már kegyetlennek ismerjük meg Hilda apját, máskor kifejezetten jószándékú pedagógusnak, derék, emberséges apának ábrázolja őt az író. Az előbbire példa, hogy az irodalmi szövegben

szobafogsággal fenyegetőzik, koplaltatással, valamint határozottan elítéli és tiltja, hogy Hilda a spirituális tevékenységekben vegyen részt, fiúkkal találkozzon, cigarettázzon. A filmben a Novák Antalt játszó Mensáros László alakja a komolyság, a humánum, valamint a segítőkészség megtestesítője, és a könyvhöz képest kevésbé ijesztően, higgadtabban, méltóságteljesebben viselkedik (itt jelenik meg Ranódy személyisége). Jó példa erre az a jelenet a filmből, amikor a piros babos nyakkendőről szóló üzenetet tartja a kezében, és csak mosolyog rajta egyet, míg a könyvben minden további nélkül széttepi a levelet. Novák karaktere ezáltal szerethetőbb, elfogadhatóbb lesz, mint a regényben, és a nézőben sokkal erősebb empátia alakul ki vele kapcsolatban.

4. Krasznahorkai László - Tarr Béla: Sátántangó

„Ahonnan a dolgok a keletkezésüket nyerik, ugyanoda tér vissza a pusztulásuk is, a szükségyszerűség szerint. Mert egymásnak büntetést és jóvátételt fizetnek a tiszteletlenségük miatt, szilárdan meghatározott idő szerint.”²⁶

(Anaximandrosz)

4.1. A regény és a film kulturális funkciója és keletkezéstörténete

Krasznahorkai László első regényét az apokaliptikus irodalom remekművei közé soroljuk, stílusát tekintve pedig egyaránt felfedezhetünk benne későmodern, valamint posztmodern paradigmákat képviselő jegyeket.²⁷

A regénynek egyértelmű hazai előképe nincsen, így inkább köthető a 20. század világirodalmi alkotásaihoz (pl. Bulgakov: *A Mester és Margarita*, Márquez: *Száz év magány*) mintsem a magyar prózai hagyományhoz.²⁸

A *Sátántangó* a kelet-európai művész lelkén átszűrte mérhetetlen nyomor és kiszolgáltatottság ábrázolása egy gyötrődéstörténetben, melynek szereplői együtt pusztulnak a körülöttük elhaló természettel. A bibliai apokalipszist több ponton is idéző cselekmény középpontjában egy délkelet-magyarországi térség lakosai állnak, a helyszín pedig egy elhagyatott mezőgazdasági telep, a rendszerváltást megelőző diktatórikus hatalom periferiáján.²⁹

A mű keletkezésének története a szerző egyik fiatalkori élményéhez köthető, amikor egy tehéncsordára kellett vigyáznia Békés megyében. Itt érintette meg őt a szakrális csend varázsa, melyből ihletet meríthetett a *Sátántangó* megírásához. Ezzel kapcsolatban William Faulkner példáját említi Krasznahorkai, aki egy bordélyházban volt portás. Faulkner napközben írásait javítgatta, éjjel pedig hagyta, hogy a nők és a vendégek körülvegyék, mulattassák, kényeztessék, valamint elhalmozzák whiskey-vel és dohányjal. Krasznahorkainál ez éppen fordítva történt: éjjel dolgozott, míg napközben háromszáz tehénnel foglalkozott, akiket sötétedés után is őriznie kellett. A legközelebbi település 6 km-re volt gyalog. Elmondása

²⁶ Szöllősi Mátyás: A megváltás felé – egy beszéd territórium. *Krasznahorkai László: Sátántangó*. In: *Bárka* 1. (2009).

²⁷ Gelencsér 2015, 469.

²⁸ Darvasi Ferenc: Adalékok a Sátántangó világirodalmi környezetéhez In: *Bárka* 3. (2006), 97-100.

²⁹ Kovács Viktória (2020): *A pusztulás koreográfiája*. <https://f21.hu/irodalom/a-pusztulas-koreografiaja-krasznahorkai-laszlo-satantango-konyvajanlo/> Letöltve: 2024.04.14

szerint fantasztikus élmény volt háromszáz marhával egy fedél alatt tölteni azt a pár éjszakát, természetfeletti harmóniát és inspirációt jelentett számára. Ebben az időben született meg a *Sátántangó* ötlete, miszerint írnia kellene egy olyan regényt, amelyben ezt a csöndet, szagot, elveszettséget és kiszolgáltatottságot élheti át az olvasó.³⁰

A regény 1985-ben jelenik meg, és Tarr Béla szinte azonnal nekilát a regény megfilmesítésének. A HVG-nek adott interjújában így nyilatkozott a Krasznahorkai regénnyel való megismerkedésről:

„hvg.hu: Ön hogy emlékszik vissza a Krasznahorkai Lászlóval való találkozásra?

T. B.: Balassa Péter adta oda nekem a *Sátántangó* kéziratát. Egy éjszaka alatt elolvastam, tudtam, hogy remekművel állok szemben. Úgy emlékszem, már másnap felhívtam Krasznahorkait, hogy szeretnék vele találkozni.”³¹

Az idézetből jól kivehető, hogy Tarr „első olvasásra beleszeretett” a *Sátántangóba*, s már akkor érezte, hogy Krasznahorkai hangjára lesz szüksége „fekete szériás” filmjeihez. Ezután olyan szintű kapcsolatba kerültek egymással, akárcsak Ranódy Kosztolányival, s bár Krasznahorkai első hallásra elutasította a regény megfilmesítését, miután Tarr Béla alkotásait végignézte, végül úgy döntött, szeretne együtt dolgozni a rendezővel, miután Tarr képi világa teljesen magával ragadta őt.³²

A produkció volumene miatt a forgatást 1993-ban sikerül befejezni. A végeredmény egy 439 perces fekete-fehér adaptáció, amely minden idők leghosszabb magyar alkotásaként vonul be a filmtörténetbe. A film 1994-ben lesz elérhető a közönség számára, és sikerének köszönhetően nyomban az egyetemes filmművészet nemzetközi rangú újtípusának sorába emeli Tarr Bélát: oda, ahová eddig csak Jancsó Miklósnak volt lehetősége bekerülni a Jancsó-féle paraboláknak köszönhetően. Filmtörténeti korszakolás szempontjából a *Sátántangó* a rendszerváltás politikai és poétikai reflexiójának művei közé sorolható, ahol a „fekete szériás” filmek hatalmas térhódításba kezdenek a 90-es évek elejétől. Ezek között számos adaptáció található (pl. a *Werckmeister harmóniák* (2000) Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényéből, vagy a *Woyzeck* (1994) Georg Büchner színdarabjából), azonban a *Sátántangóhoz* fogható alkotás azóta sem készült.³³

³⁰ Kepes András (2015): „Zsíroskenyér extrákkal” Krasznahorkai László 1. rész.
https://www.youtube.com/watch?v=ZYfvOp-6AJU&t=2267s&ab_channel=Le%C3%A1nyfalutv
Letöltve:2024.04.14

³¹ Tarr Béla (2019): *Amit meg akartam csinálni, mindent megcsináltam*.
https://hvg.hu/kultura/20190214_Tarr_Bela_interju Letöltve 2024.04.14.

³² Friderikusz Sándor (2023): *Interjú Krasznahorkai László íróval*. In: Friderikusz Podcast 85.
https://www.youtube.com/watch?v=EF3Zu4_yd60&t=1582s&ab_channel=FriderikuszPodcast
Letöltve:2024.04.14

³³ Gelencsér 2015, 469–670.

Gelencsér Gábor kifejezésével élve, az irányzat filmjei függetlenül attól, hogy adaptációkról beszélünk, vagy sem, Tarr Béla és Krasznahorkai „fekete köpönyegéből” bújnak elő. A „fekete széria” igazi útnak indulása a *Sátántangó*-nak köszönhető, miután a két művész elképzelése találkozik egymással. Tarr a korai, dokumentarista stílusú filmjeiben jelenlévő, szociográfiai alapú szemléletmódjának egyetemessé tágításához keres új megoldásokat, akárcsak Bódy vagy Jeles. Végül Krasznahorkai első regényében találja meg azt a formát, melynek segítségével az ember- és világképét kiszélesítheti, ezután pedig Tarr formavilága (az *Őszi almanach* stíluskereső kísérletéhez képest) átalakul, újraszerveződik, konkretizálódik.³⁴

Fontos megemlítenünk, hogy a rendszerváltást követően a dokumentumfilmek és a publicisztikai jellegű játékfilmek jutnak nagyobb előnyhöz, így az ötvenes évekhez hasonlóan nehéz dolguk van az irodalmi művekből építkező filmeseknek. Tarr Béla ezeken a körülményeken felülemelkedve teszi lehetővé a formaújító irányzat útnak indítását Krasznahorkai László segítségével. A fordulatot hozó mű a *Kárhozat* (1987) lesz (Krasznahorkai itt még csak forgatókönyvíró), a valódi kiindulópontja azonban a *Sátántangó*. Ezt követően Tarr Béla életművében egy teljesen új, évtizedeken átívelő korszak veszi kezdetét, mely a rendező állítása szerint a 2011-es *Torinói lóval* ér véget.³⁵

A „fekete szériás” Tarr filmeknek – melyek ezután rendszeresen Krasznahorkai aktív, írói közreműködésével születnek meg – jellemzőjük lesz a borongós, komor ábrázolásmód és hangvétel, a fekete-fehér színvilág, a mélyszegénységben élő rétegek szerepeltetése és a hosszú beállítások alkalmazása. Ahogy a *Sátántangó* esetében, úgy a többi Krasznahorkai-regényben is rendkívül hosszú mondatokkal dolgozik az író, rengeteg vesszővel és kevés ponttal. Tarr Béla hét és fél órás filmjében ugyanezeket a szövegrészeket a hosszú, akár 10-15 perces snittek helyettesítik. Az ilyen esetekben mindig az adott pillanat, érzés, hangulat teljes átélésének lehetőségét biztosítják számunkra az alkotók, úgy, ahogy egy regény olvasása közben is lehetőségünk van megállni, elgondolkozni, mielőtt továbblapoznánk. A film tehát – saját eszközeivel – e tekintetben még inkább próbál közelíteni az irodalmi szöveg elbeszélésmódjához, az olvasás nyújtotta élményhez. Tarr, Krasznahorkai, sőt Esterházy Péter is úgy nyilatkozott ezzel kapcsolatban, hogy az ilyen jelenetekből már képtelenség többet vágni. Hiába mozdulatlan a kamera, és mutatja valakinek a hátát hat percen át, annak a jelenetnek csak akkor van vége, amikor az a hat perc az utolsó másodperc elmúlásával is letelik. Szerintük ezeknek a képeknek terjedelme is relatív, és csak akkor állíthatná a néző, hogy egy jelenet

³⁴ Gelencsér 2015, 352.

³⁵ Gelencsér 2015, 354.

hosszú, ha létezne egy mindenki által elfogadott és ideálisnak tartott hosszúság, így azonban mindenki számára egyénileg érzékelt, viszonylagos időtartamú felvételekről kell beszéljünk.³⁶

Az adaptációk intermedialitásának szempontjából fontos lehet számunkra, hogy a *Sátántangó* esetében a játékidőnek köszönhetően kivételes hűségű filmalkotásról beszélünk, mely kapcsán Margócsy István a következőt nyilatkozta:

*„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, előfordul Krasznahorkai László könyvében.”*³⁷

A hűség azonban mégsem lehet teljes, a film a regényhez képest eltérést fog mutatni bizonyos szinteken, hiszen Tarr Béla a film médiumán keresztül, saját mediális közegében teremti újjá az irodalmi mű világát, sajátos formamegoldásokkal, melyek ezután visszahatnak a regényre.³⁸

4.2. A regény és a film keretes szerkezete:

A *Sátántangó*, akárcsak az *Aranysárkány*, több szempontból is keretes szerkezettel rendelkezik, s ez a megoldás mindkét médiumban (irodalom, film) egyformán megtalálható lesz. Az elbeszélés in medias res kezdéssel indul, így némi információhiánnyal találjuk magunkat szemben, nem ismerjük az előzményeket, nincs konkrét idő- vagy helymeghatározás. A cselekmény Futaki (Székely B. Miklós) ébredésével kezdődik, aki harangszóra kel, úgy hogy a közelben egyáltalán nincs is templom:

*„Egy október végi nap reggelén, nem sokkal azelőtt, hogy az irgalmatlanul hosszú őszi esők első cseppjei lehullottak a szikes, repedezett földre a telep nyugati oldalán (hogy aztán a bűzlő sártenger egészen az első fagyokig járhatatlanná tegye a dűlőutakat, s megközelíthetetlené váljon a város is), Futaki arra ébredt, hogy harangszót hall.”*³⁹

Ez a szövegrész, valamint az első pár mondat a regény végén szó szerint megismétlődik, mégpedig a helyi Doktor (Peter Berling) feljegyzéseinek, írásának köszönhetően. A regénynek ezáltal nincsen lezárása, az elbeszélés, a szó szerinti ismétlésre épülő keretes szerkezet révén

³⁶ Tarr Béla (2004): Krasznahorkai László és Tarr Béla nyilatkoznak.

https://www.youtube.com/watch?v=rzKjIXGToEA&t=836s&ab_channel=sztigma Letöltve: 2024.04.14

³⁷ Margócsy István: Kinek a szemével? *Sátántangó*. In: *Filmvilág* 6. (1994) 4-7.

³⁸ Gelencsér 2015, 470.

³⁹ Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Budapest: Magvető, 1985., 9.

önmagában végződik, folyamatosan újraindul. A film elején és végén ugyanez az idézet található, azzal a különbséggel, hogy míg a kezdőmondatot – Genette narrációelméleti kifejezésével élve – egy heterodiegetikus (történeten kívül eső) narrátor adja elő, addig az utolsó jelenetekben a már homodiegetikus (történeten belüli) narrátor tűnik fel, mégpedig a Doktor személyében. Ő a saját hangján, az írás ütemében motyogja el fáradtan a szavakat, így közvetíti számunkra a képeken nem látható írást. Igaz, ez utóbbi csak feltételezés, mivel a Doktor addigra már bedeszkázta az ablakot, s a fénytől megválva, teljes sötétségben lát hozzá a regény megírásához.⁴⁰

Fontos továbbá a harang motívuma, valamint a harangzúgás, mely a regény és a film végén is visszatérő elemként van jelen, mint a keresztény vallás elválaszthatatlan jelképe, s legtöbbször figyelemfelhívó vagy figyelmeztető szereppel bír az elbeszélés során. A harang egy mise vagy temetés fontos pillanatait jelző, közösség-összehívó rendeltetése révén a később bekövetkező haláleset, Estike (Bók Erika) tragikus öngyilkosságának indikátoraként manifesztálódik a *Sátántangóban*, valamint égi jelet, reményt, megváltást jelent eleinte a Doktor számára, aki olyan átszellemült meggyőződéssel és elszántsággal vállalkozik a hang forrásának felkutatására, mintha maga az Isten szólította volna.⁴¹

E helyütt érdemes megemlíteni, hogy a 15. században például Magyarországon a készülő viharra a Mátyás templom harangja figyelmeztette az embereket, s a vihar kifejezést itt akár szó szerinti (eső, sártenger), akár átvitt értelemben használjuk – veszély, figyelmeztetés (Irimiás (Vigh Mihály) és Petrina (Horváth Putyi) jötte, Estike halála) – mindkét esetben kapcsolatba hozható a haranggal, mint a közelgő vész zengő hírnökével.⁴² Megállapításunkat alátámasztja Futakinak a „ma még történik valami” kijelentése is, mely előrevetíti az események sejtelmes, már-már baljós alakulását.⁴³

Míg a már említett első mondatban a könyv, a telep október végi állapotát, valamint a Futaki által hallott harangszót tárgyalja, tehát Krasznahorkai egyszerre helyezi el térben és időben a regényt (persze az in medias res kezdésnek köszönhetően hiányosan), majd azután hangot is ad neki, a film ugyanezt a mondatot a már említett heterodiegetikus narrátorral olvastatja fel, miközben a kép teljesen elsötétül, és minden háttérzaj elhallgat. Tarr előtte és utána is láthatóvá teszi a cselekményt, hallhatóvá teszi a harangot, éppen csak a kezdőmondat erejéig válik meg tőle. Egyrészt azért, hogy a néző csak a narrátor „tisztá” színrelépésére

⁴⁰ Gelencsér 2015, 478–479.

⁴¹ Kovács Viktória: *Kitaszítottak találkozása*. Veszprém: Pannon Tanulmányok VI., 2019., 32.

⁴² Fábry Kornél (2021): *Harangok: A mennyei élet hírhozó* <https://www.iec2020.hu/hu/hirek-sajto/harangok-mennyei-élet-hirhozo> Utolsó letöltés 2024.04.03.

⁴³ Kovács 1999, 32.

koncentráljon, és egyéb zavaró tényező ne rontsa el a hatást, másrészt, hogy a keretes szerkezet ne csak „textuális”, hanem vizuális szinten is megvalósulhasson, ugyanis a film végén szintén elsötétül a kép a fent idézett mondat közben, amikor a Doktor bedeszkázza az ablakot. Lényegében ugyanazt érzékelheti a néző, mint a film elején, csupán más „diegetikus akusztikában”, illetve a Doktor mondandóját addigra már aláfesti a harangszó is.⁴⁴

Ha mindkét esetben, tehát a film elején és végén is heterodiegetikus, vagy homodiegetikus narráció érvényesülne, tehát vagy csak a láthatatlan narrátor, vagy csak a Doktor beszélne, úgy a keretes szerkezet auditív szinten is megvalósulhatna, erre azonban a filmben nem kerül sor. Intermedialitás szempontjából az említett szövegen keresztül a film utal ugyan az eredeti mű kezdő- és zárószóira, vizuális szinten azonban ez nem jelenik meg; konkrét kép hiányában, a fekete blank nézése közben csupán elképzelni van lehetőségünk a hallottakat, így a célzás az új médium szempontjából közvetett marad, tehát intermediális imitációról beszélhetünk.

4.3. A regény és a film narrációja

A *Sátántangó* elbeszéltségének kérdésessége a Doktor szerepe körül bontakozik ki a regényben és a filmben is. Az előző fejezetben már szóba került heterodiegetikus és homodiegetikus narrátor fogalmához kapcsolódva felmerül a kérdés, hogy a *Sátántangó*t melyik jellemzi inkább abban az esetben, ha a mű/művek egészét vizsgáljuk. Tarr Béla művének esetében például már említettük, hogy a két narratori hang eltér egymástól a film elején és végén, az egyik heterodiegetikus, a másik homodiegetikus. Azonban a regény esetében, az ismeretlen hang hiányában, a Doktor lesz a történet egyedüli közvetítője, Gelencsér Gábor szerint pedig a narrációelmélet két lehetséges típusa közül egy „kicsit mindkettő, illetve egyik sem”. Utóbbi azt a kérdést veti fel, méghozzá teljesen jogosan, hogy ebben az esetben van-e egyáltalán narrátora a *Sátántangónak*. Erre a válasz, hogy a regény legelső mondatát fogalmazó Doktor feltűnéséig nincs (ez tehát a regény vége!), azonban a regény másodszori elolvasása, újraolvasása után már van, mivel a szükséges információt csak az első olvasmányélményen keresztül, a könyv legvégén kapjuk meg. Ezután már foglalkozhatunk azzal, hogy a Doktor éppen milyen élethelyzetből meséli el a történetet, és hogy milyen elbeszélői pozícióval kapcsolatos változtatások mennek végbe a műben. Amikor ő maga írja a „regényben a regényt”, akkor homodiegetikus narrátorként van jelen, ám amikor kilép a szöveg

⁴⁴ Gelencsér 2015, 479.

fokalizációs körből (pl. Irimiás és Petrina érkezésekor kórházba kerül, s csak a telepiek távozása után tér vissza), úgy már nem a saját történetének a főszereplője lesz, hanem csupán szerzőként vesz részt az írásban, kívülállóként, a narráció tehát heterodiegetikus lesz.⁴⁵

Minderre azonban csak a szöveg újraolvasásakor kerülhet sor.

A film esetében Tarr végig egységes, külső-leíró nézetből, azonos képi stílusban mutatja az eseményeket és a szereplőket, ironikus távolságtartással, elbizonytalanítással nem találkozunk. Míg a regény elbeszélőjének onnipotenciája egyesek szerint vitatott, addig a film esetében megkérdőjelezhetetlen a mindentudó elbeszélés szerepe. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy a narrátor heterodiegetikus elbeszélőként minden fejezet végén idéz pár sort a regényből, s egyedül az utolsó jelenetben veszi át helyét a Doktor. A már említett, a mű elején és végén található „fekete” jelenetek” képi közege optikai értelemben ugyanaz (keret), így itt a diegetikus kapcsolatot csupán a hang teremti meg, mely által a két narrátor személye szétválasztható lesz. Ha az „ismeretlen hangú” narrátor végig a Doktor hanglejtésével, a rá jellemző beteges orgánussal beszélne, körkörös, önmagába visszakanyarodó szerkezet jönne létre, kizárólag homodiegetikus elbeszélésmóddal, a regényhez hasonlóan „újraindulna” a film. Ez azonban elmarad, ahogy Tarr más filmes eszközökkel sem hoz létre hasonló, az újrakezdést érzékeltető hatást, holott megismételhetette volna az első fejezet nyolc perc terjedelmű bevezető jelenetét is (az elhagyott telepen kószáló teheneket ábrázoló képsorokat), így összekapcsolva a történet két végét, ezáltal pedig saját mediális közegében hozta volna létre a körkörösön visszatérő, önmagát újratereztető szerkezetet. Tarr egyértelműen elutasítja ezt a fajta megoldást.⁴⁶ Vasák Benedek a regény végével kapcsolatban úgy vélekedik, hogy „ezen a ponton szakadéknnyira nő a különbség az adaptáció, és az alapjául szolgáló regény között.”⁴⁷ A rendező tehát a narrátor segítségével csak utal a regény nyitottságára, valamint a szájába adja a visszatérés bizonyítékául szolgáló, eredeti médiumból származó mondatokat, a saját mediális közegében azonban lezárja a *Sátántangót*.⁴⁸

Fontosnak megemlíteni, hogy Gelencsér Gábor szerint a regény és a film formakapcsolatának legfontosabb szempontja az időszervezés. Itt elsősorban a kronologikus cselekmény időbeli szimultaneitását, egyidejűségét említi, mint a történet elbeszélésének idejét növelő tényezőt, valamint kitér arra is, hogy a filmben található, sokszor monoton képsorok, motiválatlan jelenetek sok esetben kiüresítik, érezhetővé teszik az időt a néző számára. A

⁴⁵ Zsadányi 1999, 17.

⁴⁶ Gelencsér 2015, 478-479.

⁴⁷ Vasák Benedek Balázs: *Az utolsó dombon. Tájékp és tájbrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*. In: Gács–Gelencsér: *Adaptációk*. Budapest: József Attila Kör-Kijárat, 2000., 204.

⁴⁸ Gelencsér 2015, Uo.

későmodern és a posztmodern paradigmára jellemző elgondolás szerint azonban nem a „kiüresedett időélménynek”, hanem a homogén idő elbizonytalanításának lesz fontos szerepe. A regény szimultán időkezelését a film még jobban felerősíti. Egyrészt konkrétan megjelennek a Krasznahorkai-műben alkalmazott időbeli összecsúszások, másrészt ki is bővülnek további, a regényhez hasonló megoldásokkal. Az első ilyen összecsúszás a regényben és a filmben is megtalálható, ez pedig az indító jelenethez kapcsolódik (amikor a Schmidtnél ébredő Futakit, valamint a vele történő eseményeket előbb a sánta férfi és a Schmidt-ház szemszögéből mutatja a kamera), majd a harmadik fejezetben a Doktor pozíciójából nézzük végig ugyanezt, aki a szomszéd ablakból figyeli és dokumentálja az eseményeket.



Schmidt Futaki szemszögéből



Schmidt a Doktor szemszögéből

Később ugyancsak két perspektívából láthatjuk a Doktor és Estike kocsmá előtti találkozását, ám ettől az epizódtól kezdve a film tovább alkalmazza a regényben megszokott szimultaneitás módszerét, és Estike leskelődő közelijét a kislány halála utáni fejezetben is bevágja Tarr. A regényben csupán emlékezhetünk rá, hogy Estike ekkor még élt, azonban a film médiumában vizuálisan is megjelenik előttünk Horgosné legkisebb gyereke. Ezeken túlmenően két beállításból mutatja a film a telep lakóit útjukra bocsátó Irimiás beszédét is, mely

a könyvben csupán az egymás után következő fejezetek kezdőpontjaiként mutatkozik meg. A filmben Irimiás mondanivalóját kétszer is végighallgatja a néző, az egymással azonos cselekmények más nézőpontból való megismétlése („ismétléses alteráció”) pedig mindkét mű esetében az alkotások posztmodern jellegét erősíti.⁴⁹

Zsadányi Edit a következőket írja a jelenséggel kapcsolatban: *„Az ismétlődő közbeékelte elbeszélések is a szöveg-hálózat rendszerét építik. Többször hangzik el különböző nézőpontokból, különböző megvilágításokból »ugyanaz« a történet. A későbbi változat újraértelmezi az előzőt, és a narráció problémájával szembesíti az olvasót.»*⁵⁰

A film szintén ezzel szembesíti a nézőt, egyetlen különbséggel, hogy az „ugyanaz” kifejezés itt nem kerül idézőjelbe, mert a film médiumának konkrétsága által Tarr produkciójában valóban ugyanazt láthatjuk, csak más nézőpontból. A rendező ilyenkor nem tesz különbséget a képi és az elbeszélői nézőpont fokalizációja között, ha azonosul is az egyik karakter nézőpontjával, nem titkol el, vagy hoz be új információkat a jelenettel kapcsolatosan, vagyis lemond a regényben fontos szerepet játszó elbizonytalanító hatásról.⁵¹

A narrációhoz kapcsolódóan érdemes kiemelni a Weinkheim-kastély romjai között zajló jelenetet. Ennek az épületnek a környezete a misztikumnak is a tere a regényben és a filmben egyaránt, ahol saját, látomásos, képzeletbeli tér jelenhet meg a művekben. A különbség az, hogy míg a regény természetfeletti, de konkrét eseményeken keresztül mutatja be Estike „mennybemenetelét”, addig Tarr adaptációjában csak a fehér ködöt, valamint a feltételezett túlvilági látomás hatása alatt álló szereplőket látjuk, akik megdöbbenve és letaglózva figyelik Estike holttestének állítólagos felemelkedését. A néző azonban a lebegő alakból semmit sem láthat. A rendező ezzel a módszerrel óhajtja kifejezni, hogy csak egy zárt rendszerű, szubjektív, kizárólag a szereplők által kollektíven megtapasztalt vízióról, „lázálomról” van szó, ahogy a fejezet címében is áll.

A regény médiumában ennek az összetett nézőpontnak az érzékeltetése jóval bonyolultabb, már-már lehetetlen feladat (hiszen a szöveg olvasása közben mi magunk is részeseivé válunk a kollektív hallucinációnak), Tarr azonban a film médiumának segítségével egészen új oldalról világítja meg az álomszerű élményt – igaz, a jelenet teljes megértéshez szükségünk van a könyv tartalmának ismeretére is.

Az elbeszélés szerveződésének szempontjából végül fontosnak tartom megemlíteni a „csapda” fogalmát, mely mindkét médiumban egyaránt megtalálható. A könyvben és a filmben

⁴⁹ Gelencsér 2015, 473–474

⁵⁰ Zsadányi Edit: Krasznahorkai László. Pozsony: Kalligram, 1999., 52.

⁵¹ Gelencsér 2015, 475.

gyakran megjelenik a pókháló motívuma. Balassa Péter szavaival: „Pókhálóból, elmúlásból szőtt csapda a világ ebben a műben.”⁵²

A pókok beszövik hálóikkal a kocsmát, a tárgyakat, az embereket, s ezeknek a hálónak minden alkalommal szimbolikus jelentésük van. A telepen élő emberek, állatok csapdában rekedtségét, kiszolgáltatottságát jelképezik, érthetetlen pókhálókba, „hálózatokba” gabalyodva éli mindenki az életét a *Sátántangó* fikciós világában. A testi és lelki pusztulás, a várakozás, az új jövő keresése, a „holnap talán másképp lesz” felfogása mind a kelepcebén vergődés érzését juttathatja eszünkbe, s a háló „börtöne” nem csak az embereknel, de az állatoknál is megjelenik (pl. Micurt, a macskát is hálószerű szatyorba rakja Estike).⁵³

A vékony (olykor láthatatlan), de erős szálak kapcsolódásához hasonlóan a szereplőket belső megérzéseik is összekötik, Halics (Járai Alfréd) például megérzi Estike halálát. A pókháló esetében lényegében ugyanez a helyzet adódik: a legkisebb rezdülést is meg lehet érezni a háló bármely pontján.

De a háló-metafora másik aspektusa is bevonható az értelmezésbe: az informátori hálózat kiépítését tárgyaló mű szintén hálószerűen szerveződik. A telepi lakosok – akik egyébként egymás hálójában is vergődnek (a telep alkoholista lakói függnek a kocsmárostól, a kocsmáros függ a fizető vendégektől stb.) – mit sem sejtve Irimiás hálójába esnek, aki szintén egy követhetetlen hálózat láncszeme. A fogalmazók köré is felettesek hálózata épül, tehát a regényben mindenki alatt és fölött ott áll valaki, Micurtól kezdve egészen a századosig, s mindenki a felette álló személy csapdájának az áldozata: Micur – Estike – Sanyi (Bodnár András) – a telep lakói – Irimiás és Petrina – Fogalmazók – Százados (Dobai Péter). A háló(zat) folyamatosan szövődik a befogadó körül is, aki minél inkább át akarja tekinteni a történetet, annál inkább belegabalyodik abba. Az előre- és visszautalások bár összekötik az egyes elemeket, de közben behálózzák a nézőt és az olvasót is, így mind a film, mind a regény befogadása során mi magunk is csapdába kerülünk.⁵⁴

⁵² Balassa 1986, 178.

⁵³ Kovács 2020.

⁵⁴ Zsadányi Edit: A Másik hangja - Krasznahorkai László: *Sátántangó*. In: *Irodalomtörténet* 30/80 2. (1999), 291.

4.4. A regény és a film szereplői:

A következő alfejezetben a *Sátántangó* alábbi két szereplőjét kívánom bemutatni a regény, valamint a film szemszögéből: Irimiás, valamint Petrina alakját.

Irimiás - akinek neve Jeremiásra utal⁵⁵ - külsőre magas, vékony testalkatú, lélekben elszánt, határozott, leleményes, de kétszínű vezető. Radikális nézeteket valló, hüvös, filozófus alkat, aki társával együtt látszólagos megváltást hoz a telepiek számára. Irimiással kapcsolatban kontextusba hozható a messianizmus fogalma, ami eredetileg messiásvárást jelent, itt azonban egy ál-messiásról, sőt álszent hipokratáról van szó, aki csak kihasznál mindenkit, ezért *Sátántangó*t több elemző is hol megváltástörténetként, hol annak megkérdőjelezéseként értelmezi. Mindenfajta negatív, sértő, a mű értékét csorbító következtetéstől elhatárolódva kijelenthetjük, hogy filmben alakított Irimiás a regényhez képest valamivel erőtlenebb karakter, ami főként Vigh Mihály viszonylag magas, artikulálatlan, beszédhibás hangjának köszönhető. Ahogy Krasznahorkai írja:

„Bár halkán beszél, férfiasan mély, zengő hangja betölti a sivár folyosót”[...] „Fel fogunk robbantani –szólal meg fojtottan Irimiás, aztán zengő basszusán megismétli. – Fel fogunk robbantani mindent!”⁵⁶

Ezzel ellentétben Vigh Mihály karakterére ennek épp az ellenkezője igaz, s habár a regény megállapítja egy helyen, hogy Irimiás „ernyedten mosolyog”, ebből még nem következik, hogy úgy is fog beszélni, főleg miután a szerző már kijelentette, hogy férfias, átütő erejű orgánuma van. A következő mondatban úgy hivatkozik rá az író, mint egy magabiztosságot, elszántságot, keménységet sugárzó férfira. Tény, hogy filmben megformált figura szintén eltökélt szereplő, aki a végsőkéig hisz mindabban, amit tesz, azonban a legutolsó állítás, miszerint „kemény” lenne, már nem feltétlenül állapítható meg a színészi játékból. Ehelyett sokkal inkább egyfajta sejtelmesség, kiismerhetetlen idegenség árad belőle, amit azonban amúgy is feltűnő személyének érdekessége csak fokoz. De a könyvben megjelenített kirohanásai is sokkal hangosabbak, szókimondóbbak, erőszakosabbak, mint a filmben (leszámítva talán azt a dialógust, amit a telepre indulva folytatnak), például a Falatozóban játszódó jelenetnél, ahol a robbantásról szóló részt a könyv sokkal részletesebben, vulgárisabb hangnemben tárgyalja:

⁵⁵ Kovács 2019, 25.

⁵⁶ Krasznahorkai 1985, 29–30.

„Nem, mégiscsak zümmög itt magában valaki... Talán az az aszott öreg a WC előtt?...Vagy az a tornacipős balfasz? Mi ez itt? Lázas?! [...] A kéménykürtőkbe. A lábtörlők alá. A csillárok tetejére. A seggük lyukába!”⁵⁷

A regény azt állítja, hogy a „lázas” szó hallatán mindenki elhallgat, Tarr azonban ezen a ponton Irimiás szájába adja a „csönd legyen” felszólítást, mely után a film – a nyomasztó, harangzúgáshoz hasonló alaphang kivételével – elnémul, a szereplők lemerevednek, és csupán a kamera mozog fölfelé. Ennél a jelenetnél a rendező célravezetőbbnek érezte a névén nevezni az elkövetkezendő másodpercek lényegét, ezzel is erősítve Irimiás nagyhatású, tömegbefolyásoló karaktertípusát.

Petrina (Horváth Putyi) a regény szerint a „legmesszebbmenőkig elüt” társától, apró termetű, Irimiás szerint „rusnya”, lapátfülű, körtefejú külsejű egyén, bátortalan, aggódó, bizonytalan, érzékeny személyiség, aki általában kiáll az igazáért. A sértegetések ellenére is nagyra tartja Irimiást, felnéz rá, hűséges hozzá, minden parancsát vakon és örömmel teljesíti, minden vállalkozásában segíti őt. Petrina neve is beszélő név, bibliai allúzióval bír: Péterhez köthető, az első apostolhoz, aki Jézus legfontosabb követője volt. Nem véletlen, hogy sokszor „Mesternek” nevezi Irimiást:

„Irimiás keserűen legyintett. Szar a helyzet cimbora, ezektől egy darabig nem tudunk meglépni.” Petrina összekulcsolta a kezét. „Mesterem! Ne mondj nekem ilyeneket! A szívem máris egy nagy csomó!”⁵⁸

Idegasítóan kíváncsi stílusa sokszor bosszantja Irimiást, aki ilyenkor rendre utasítja őt. Petrina nem bánja, mástól azonban nem tűri el a parancsolgatást és a gúnyolódást. Ehhez kapcsolódóan érdemes megvizsgálnunk az Irimiás–Petrina–Horgos Sanyi trióban megjelenő hierarchikus viszonyokat, melyek a regény olvasása során bontakoznak ki igazán. Az irodalmi szöveg ugyanis világosan érezteti, hogy míg Petrina és Sanyi a Mesterüknek csak vakon engedelmeskedő alárendeltjei, hűséges árnyékai, addig ugyanezen a körön belül létrejön egy másfajta alárendeltségi viszony is, mégpedig Petrina és Sanyi között, melyet Irimiás több alkalommal is igyekszik semlegesíteni. Petrina Sanyi fiatalságából, tapasztalatlanságából, gyengeségéből kiindulva, feljogosítva érzi magát arra, hogy úgy beszéljen a fiúval, ahogyan Irimiás beszél vele. Sanyi azonban ezt nem akarja elfogadni:

„Petrina elkapja a fiú fülét és ráripakodik”Ez meg mi? A búbodon ott a tojás sárgája, de már a bugyikat akarod rángatni, te gazfickó!”⁵⁹

⁵⁷ Krasznahorkai 1985, 44–45.

⁵⁸ Krasznahorkai 1985, 47.

⁵⁹ Krasznahorkai 1985, 49.

Noha a maguk módján Petrina és Sanyi is „szolgalelkűek”, a fiú nem hajlandó a Mester „tanítványa” előtt fejet hajtani. Mindketten kissé féltékenyek egymásra, mivel magukban már síríg tartó hűséget esküdtek parancsolójuknak, aki ezt látszólag nem értékeli eléggé. Ennélfogva Sanyinak és Petrinának is felváltva ingadozik a kedélye, hangulata. Amikor Irimiás rendre inti az egyiket, az a „tanítvány” abban pillanatban meghunyászkodik, míg a másik ennek következtében jobbkedvre derül (kivétel ez alól, amikor Petrinát arcon csapják), hiszen úgy érzi, hogy pozíciója ezáltal megerősödött. Ilyenkor a győztes fél több esetben is gúnyos megnyilvánulást tanúsít a vesztesel szemben, mint például:

„Hallgass Petrina! -morgott Irimiás.- Ha sokat beszélsz, bedagad az orrod neked is.” A „kölyök” felvihogott közöttük. „Na Petrina, most aztán megnémultál mi?” – „Még hogy én!?” –csattan fel az.”⁶⁰

Ehhez képest a filmből kimaradtak a kettejük közti nézeteltérések, vibrálások, valamint a „ráripakodásról” szóló jelenetet is megváltoztatta Tarr. A „fekete szériás” alkotásban Petrina nem háborodik fel a múltban tett ígéret számonkérésén, hanem megnyugtatóan Sanyit, hogy „arra is sor kerül” majd. Ezáltal Petrina karaktere a regényhez képest higgadtabbá, kiegyensúlyozottabbá válik, akárcsak Irimiásé a már fent említett kihagyások miatt. A film ezáltal sokkal enigmatikusabb hatást nyújt a két főszereplővel kapcsolatban, mint a regény.

Krasznahorkai regényében tehát több Krisztus-evokáció is megtalálható. Balassa Péter megerősíti, hogy az egyik Irimiás megváltás-aktust és kivetés-geisztust hamisan színre vivő alakjához köthető, míg a másik Petrinához, aki egész életét Mesterének és az ő „tanításának” szenteli. A bibliai történethez képest csupán az a különbség, hogy a második fejezetben mind a ketten „feltámadnak”. Horgos Sanyi ugyanis mindkettejüknek halálhírét kelttette, így a visszatérés valódi csodaként jelenik meg a lakók képzeletében. Ennek következtében – Balassa szavaival élve⁶¹ – „a kitörés, hőrozaivá válnak, kiknek messianisztikussá avanszálódott személyétől a cselekvésképtelen közösség útmutatást vár.” Az igazság viszont az, hogy mindketten csavargó szélhámosok, sötét csínytevők, népi igazságosztók, akiknek rövidtávú céljuk, hogy több objektumot is felrobbantsanak.⁶²

A filmben, valamint a regényben a telepiek erről semmit sem tudnak, s a pusztá híre, „hogy jönnek”, megbolondul a társaság, ami egyszerre groteszk és érthetetlen reakció, de mindenképpen felkelti az olvasó/néző érdeklődését, éppen azért, mert a konkrét előzményekről a mindentudó elbeszélőmód hiányában tényleg nem tudunk semmit. Irimiás és Petrina, de

⁶⁰ Krasznahorkai 1985, 248.

⁶¹ Balassa 1986, 179.

⁶² Kovács 2019, 25.

főként előbbi, a Jung-féle archetipikus rendszerben a *varázsló* kategóriájába sorolható, melynek ismérve, hogy lenyűgöző, meggyőző személyiség, aki sokszor erősen manipulatív is tud lenni. Futaki az első fejezet végén szó szerint ki is mondja: „Irimiás egy nagy varázsló”⁶³ Vígh Mihály filmben megjelenő külseje (kalapja, hosszú kabátja) szintén a mágikus, sejtelmes, különös idegen figuráját erősíti.

⁶³ Carl Gustav Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan* - C. G. Jung összegyűjtött munkái 9/1. Budapest: Scholar Kiadó, 2011.

5. Összefoglalás:

Az adaptációelemzések során azt igyekeztem szemléltetni, hogy az eredeti regények, valamint szerzőik művészi látásmódja milyen módon befolyásolták az új médium alkotóit, az adaptálás folyamatát, valamint a belőlük készült film mennyire maradhatott hű az eredeti szöveghez, és milyen változtatásokat eszközölt a sikeres transzpozíció megvalósításához, illetve ezek a megoldások miként válhattak a film javára. Mindkét feldolgozás esetében továbbra is fennáll a kérdés, hogy a fenti példákból következtetve mik azok a lényegi tulajdonságok a regényben, melyekhez képest film hű tudott maradni. Az eredeti mű cselekményéhez? A stílushoz? A szereplők nézőpontjához? Az elbeszélésmódhoz? Amiben pedig nem, ott miben hozott újat a film?

Zárásként a cselekmény, valamint a stílus kérdését szeretném még kiemelni, mivel ez a kettő kapcsolódik leginkább hipotéziseimhez. A cselekmény és a stílus kapcsán azonban nem író és rendező szembeállításával, azonos című alkotások egymás mellé helyezésével kívánom levonni az ide tartozó konzekvenciákat, hanem a két adaptációt hasonlítom össze egymással a fenti szempontok szerint.

A cselekmény kérdéséhez az első hipotézisemet kapcsolnám, miszerint az elemzésben feltüntetett filmek, valamint az ezekhez hasonló extra lojalitású transzpozíciók esetében normatív, esszencialista elemzéssel érdemes közelíteni a regényből készült filmfeldolgozásokhoz. Mindennek oka a cselekményhez, az alkotások tartalmához, vagyis a szüzséhez köthető. A cselekmény átkódolása, átültetése több, mint sikeresnek mondható az *Aranysárkány* és a *Sátántangó* esetében. Mindkét adaptáció a lehető leghűbb módon követi az eredeti szöveg tartalmát, s mindezt olyan magas szinten és kivételes módon teszik, hogy az eltérő medialitású „szövegek” közti viszonyokat vizsgáló, hipertext módszer nem lenne kompatibilis ezekkel az alkotásokkal, szemben mondjuk egy Kosztolányi novelláskötetből elkészített adaptációval, mint például Pacskovszky Józseftől az *Esti Kornél csodálatos utazása* (1995). Ehelyett olyan eljárásra van szükség, amellyel a konkrét egyezéseket és különbségeket egymás mellé helyezve, már-már kritikai hangú megközelítéssel tudjuk elemezni, hiszen a rendezők ugyanilyen kritikai elvárásoknak kellett megfeleljenek önmagukkal szemben, amikor a megfilmesítés ötlete megfogant a fejükben, s egy olyan ember munkáját kívánták filmre vinni, akire felnéztek, akinek a munkásságát példaértékűnek tartották. Csupán annyi a rendhagyó ebben a megközelítési módszerben, hogy a teljes átalakíthatóság lehetetlenségéből adódó, kis mennyiségű és súlyú eltérések jellemzőit igyekeztem nem problémaként megfogalmazni az elemzések során, hanem minden alkalommal rámutatni egy-egy olyan filmbéli jelenségre, ami

által az adaptáció értéke növekedhetett, a cselekmény pedig újszerűbbé, izgalmasabbá válhatott. Ez egyaránt igaz az *Aranysárkányra*, valamint a *Sátántangóra* is, a különbség talán annyi, hogy míg az utóbbinál csak a történeten belül eszközöl változtatásokat, addig az előbbinél a saját életművének egy apró részletét is „felidézi” a rendező, amely ugyan rokonságot mutat az *Aranysárkányban* ábrázolt problémakörrel, mégis kívül esik a regény eredeti kontextusán.

A stílus esetében a dolgozat második hipotézisét emelném ki, mely az adaptáló rendezők, valamint a regény szerzőinek belső viszonyához kapcsolódik. Mindkét elemzés esetében interjúkból vett idézetekkel bizonyítható, hogy mindegyik szerző rokon lélek-szintű, egészen rendkívüli kapcsolatba került megihletőjével, s az adaptáció nem csupán hirtelen megtetszett ötletnek, pillanatnyi felindulásból, lelkesedésből származó gondolatnak az eredménye, hanem egy életperiódust meghatározó és „felemésztő” közös munkának köszönhetően valósulhatott meg. Az alkotók elsősorban egymás szubjektív látásmódját, életfelfogását, belső világuk harmóniáját vagy diszharmóniáját szerették volna megérteni, elsajátítani, majd keresztezni saját elképzeléseikkel, s csak ezután láttak neki a film elkészítésének.

Míg Ranódy gyerekkorától fogva már-már életcéljának tekintette, hogy Kosztolányival a végsőig azonosulni tudjon, a stílusát is átvegye, lélektani ábrázolásmódját elsajátítsa, addig Tarr – mivel első regényről van szó – hirtelen „szeretett bele” a *Sátántangóba*, s ezután töredéknyi idő alatt interpretálta, illetve formálta a saját képére Krasznahorkai stílusát, világnézetét, s lelkesedésének, rajongásának, valamint legfőképp kitartásának hála, kezdhették el ilyen gyorsan a közös munkát. Mindebből jól látható, hogy az adaptációk e fejleményeknek is köszönhetik halhatatlanságukat, elismertségüket, s nem egy izgalmas téma vagy alapötlet lemásolásának, „ötletbányaként” való felhasználásának. Ezek az adaptációk azért lettek örökéletűek, maradandóak, megismételhetetlenek, mert a rendező és az író között kialakult szubjektív viszony is lehetővé tette, hogy ugyanazt az elbeszélést, szinte azonos látás- és ábrázolásmóddal, stílussal, mozgóképes megoldásokkal egy új médium keretein belül valósítsa meg a filmes alkotó; olyan új ötletekkel, amelyek azonban az eredeti mű atmoszférájával, világával minden kétséget kizáróan összeegyeztethetők.

Veszprém, 2024. április 15.

6. Felhasznált irodalom

- BALASSA Péter: *A csapda koreográfiája*. Krasznahorkai László: Sátántangó. In: *Jelenkor* 29/2. (1986), 178-179.
- BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet. A film formanyelve A film formaisága*. Budapest: Századvég, 1994., 58.
- BORDWELL David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. 16., 22.
- DARVASI Ferenc: Adalékok a Sátántangó világirodalmi környezetéhez In: *Bárka* 3. (2006), 97-100.
- DOBOS István: *Az elbeszéléselmélet kérdései*. In Uő: *Az irodalomértés formái*. Debrecen, Csokonai, 2002., 122–123.
- FAZEKAS Eszter (2023): *Egy boldogságkutató a diktatúrákban. Rendezőportrék: Ranódy László*. <https://filmtett.ro/cikk/rendezoportrek-ranody-laszlo> Letöltés: 2024.04.14.
- FÁBIÁN László: *Az Édes Anna legendárium, Kosztolányi Dezső regényének elő- és utóélete*. Doktori disszertáció. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar 2014. 122.
- FÁBRY Kornél (2021): *Harangok: A mennyei élet hírhozói* <https://www.iec2020.hu/hu/hirek-sajto/harangok-mennyei-elet-hirhozoi> Utolsó letöltés 2024.04.14.
- FRIDERIKUSZ Sándor (2023): *Interjú Krasznahorkai László íróval*. In: Friderikusz Podcast85. https://www.youtube.com/watch?v=EF3Zu4_yd60&t=1582s&ab_channel=FriderikuszPodcast Letöltve:2024.04.14
- GELENCSÉR Gábor: *Forgatott könyvek - A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2015., 21–479
- GÖBEL Ágoston (2024): *Kosztolányi Dezső adaptációk*. <https://kritikustomeg.org/folytatas/2449/kosztolanyi-dezso> Letöltve 2024.04.14.
- GYÖRFFY Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede. In: *Filmkultúra* 1. (1980). 6.
- JUNG Carl Gustav: *Az archetipusok és a kollektív tudattalan* - C. G. Jung összegyűjtött munkái 9/1. Budapest: Scolar Kiadó, 2011.
- KEPES András (2015): „Zsíroskenyér extrákkal” Krasznahorkai László 1. rész. https://www.youtube.com/watch?v=ZYfvOp-6AJU&t=2267s&ab_channel=Le%C3%A1nyfalutv Letöltve:2024.04.14

- K.I. - A szavak mögötti világ. Ranódy László újra Kosztolányit idézi. In: *Film Színház Muzsika* 2 (1973).
- KISS Ferenc: Az Aranysárkány. In: *Üzenet* 5. (1975), 116.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranysárkány*. Budapest: Osiris, 2019., 37., 41., 70.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Bölcsőtől a koporsóig*. Réz Pál (szerk.). Budapest: Szépirodalmi, 1987., 386-387.
- KOSZTOLÁNYI Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938. 40.
- KOVÁCS Viktória (2020): *A pusztulás koreográfiája*. <https://f21.hu/irodalom/a-pusztulas-koreografiaja-krasznahorkai-laszlo-satantango-konyvajanlo/> Letöltve: 2024.04.14
- KOVÁCS Viktória: Kitasítottak találkozása. Veszprém: Pannon Tanulmányok VI., 2019., 32., 25.
- KRASZNAHORKAI László: *Sátántangó*. Budapest: Magvető, 1985., 9., 29-30., 44-49., 248.
- MARGÓCSY István: Kinek a szemével? *Sátántangó*. In: *Filmvilág* 6. (1994) 4-7.
- MCFARLANE Brian: *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* In: University of Amsterdam Oxford, 1999., 145.
- MUSZATICS Péter: *Kosztolányi a filmvásznon*. Veszprém: Pannon KultúrKlub 4.0 előadás, 2024. március 25.
- PETHŐ Ágnes: Múzsák tükre - *Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2003., 27.
- SOMLYÓ Zoltán: Kosztolányi Dezső házatájáról: A költő nyilatkozik regényeiről, otthoni dolgokról, Milkó Izidorról, Fenyves szerkesztőről, a mai fiatalságról, fiáról: Ádámról, a moziról és a rádióról. *Bácsmezei Napló*, 1926. dec. 25., 40.
- SZEKFŰ András: *Interjú Ranódy Lászlóval*. Magyar Nemzeti Filmarchívum, kézirat, 1970., 4-6.
- SZÖLLŐSI Mátyás: A megváltás felé – egy beszéd territórium. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. In: *Bárka* 1. (2009).
- TARR Béla (2019): *Amit meg akartam csinálni, mindent megcsináltam*. https://hvg.hu/kultura/20190214_Tarr_Bela_interju Letöltve 2024.04.14.
- TARR Béla (2004): Krasznahorkai László és Tarr Béla nyilatkoznak. https://www.youtube.com/watch?v=rzKjIXGToEA&t=836s&ab_channel=sztigma Letöltve: 2024.04.14
- VASÁK Benedek Balázs: *Az utolsó dombon. Tájékozás és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*. In: Gács–Gelencsér: *Adaptációk*. Budapest: József Attila Kör-Kijárat, 2000., 204.

ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja - Krasznahorkai László: Sátántangó. In: *Irodalomtörténet*
30/80 2. (1999), 282-283., 291.

ZSADÁNYI Edit: *Krasznahorkai László*. Pozsony: Kalligram, 1999., 17., 201.