

Üvegtangó, Sátántigris

(Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Tarr Béla: *Sátántangó*,
Rudolf Péter: *Üvegtigris*)

Absztrakt. A tanulmány Krasznahorkai László *Sátántangó* című regénye és annak Tarr Béla által készített filmadaptációja, illetve Rudolf Péter *Üvegtigris* című filmje között von párhuzamokat. Az 1985-ös regény és 1994-es megfilmesítése, illetve a 2001-es *Üvegtigris* alapján a tragédia és a komédia hagyományos kategóriáinak tarthatatlanságán túl az elvágódás toposza és a szegénység ethosza is ellehetetlenül. Ez a folyamat összefügg a késői Kádár-kor és a rendszerváltás első évtizede közötti paradigmaváltással.

Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom.
(F. K.)
(*Sátántangó*)

Mi akarsz lenni?
Tudja a tököm. Boldog.
(*Üvegtigris*)

I.

Krasznahorkai László regénye és Rudolf Péter filmje látszólag ellentétes, egymást kizáró hangulatú és modalitású, és főleg nem is egy művészeti ághoz tartozó alkotások. Ám igen erős kapcsolatot teremt közöttük, hogy a vizsgált művek – Krasznahorkai László könyve (1985), Tarr Béla Krasznahorkai László regényéből és forgatókönyve alapján készült filmje (1994), illetve Rudolf Péter filmje (2001) – más-más módon ugyan, de egyaránt a társadalomból kikerülő történetén keresztül a társadalmi anyagi javakban való szűkölködést és a nyelvi képességek hiányával összetartozó ontológiai megfosztottságot vizsgálják.

Krasznahorkai *Sátántangója* nemcsak a huszadik század második felének egyik legjelentősebb regénye, de a magyar irodalom külföldi reprezentációjában is kitüntetett szerepe van. Susan Sontag „az apokalipszis Gogolt és Melville-t idéző magyar mesterének”¹ nevezte Krasznahorkait, W. G. Sebald szerint „Krasznahorkai víziójának univerzalitása a *Holt lelkeket* író Gogoléval rokon, s a kortárs irodalommal kapcsolatos minden kétségünket eloszlatja”.² Krasznahorkai művéről már megjelenése pillanatában olyan kritikusok írtak,

-
- 1 „The contemporary Hungarian master of apocalypse who inspires comparison with Gogol and Melville”. *Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize*. Forrás: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him> [Letöltés: 2017.09.12.]
 - 2 „The universality of Krasznahorkai’s vision rivals that of Gogol’s *Dead Souls* and far surpasses all the lesser concerns of contemporary writing.” *Uo.*, W. G. Sebald

mint Balassa Péter³ vagy Radnóti Sándor,⁴ s Zsadányi Edit 1999-es monográfiája⁵ ugyanúgy ezt mutatja, mint a szerzőnek szentelt tanulmánygyűjtemény.⁶

Ha a *Sátántangó* értelmezése nem is zárult le, kanonizációja már többszörösen megtörtént. Jellemző, hogy Zsadányi Edit monográfiája már Szirák Péter 1997-es írására hivatkozva három hullámra tagolja a könyv recepcióját.⁷ A *Sátántangó*nak mint könyvnek tehát az egyetemi tétel sorokban stabil helye van, s a belőle készített, Tarr Béla által rendezett film is jelentős elismerést vívott ki magának a nemzetközi filmszakmában.

Természetesen már csak ezek miatt sem gondolhatom, hogy Krasznahorkai László regénye és a belőle készült Tarr Béla-film egy esztétikai kategóriába tartozna Rudolf Péter keserédes vígjátékával. Azt viszont igen, hogy az *Üvegtigris* akár a szerzők szándékától függetlenül is oly módon ábrázolja az ezredforduló egyik tipikus magyar társadalmi rétegét, hogy azzal párhuzamot képez a Krasznahorkai–Tarr páros alkotásaival. Sőt, mintha Krasznahorkai regénye, annak Tarr Béla által rendezett adaptációja és Rudolf Péter filmje a múlt század nyolcvanas éveitől az ezredfordulóig olyan folyamattá állna össze, mely nem pusztán a szegénységgel, hanem a szegénység ábrázolhatóságával foglalkozik. Közös horizontjuk alapját pedig nem annyira a szegénység tematikája, inkább a szegénységről való beszéd, a megszólalás hitelességének, illetve a szegénység paradigmájának a nyolcvanas évek közepétől az ezredfordulóig megfigyelhető szegénység-paradigma megváltozásában keresendő.⁸

3 „A *Sátántangó* című regény megjelenése, szerzőjének első köteteként, irodalmunk eseménye.” BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: Sátántangó = Uő, A látvány és a szavak*, Budapest: Magvető, 1987.

4 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszorítottak: Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről = Uő, Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest: Magvető Kiadó, 1988.

5 ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999.

6 *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002.

7 „Szirák Péter a mű recepciótörténetében három periódust különböztet meg: a nyolcvanas évek elemzői a regionális tematikai és ideológiakritikai jelentéslehetőségeket hangsúlyozzák, a kilencvenes évek elején a narratológiai szempontok, elsősorban az elbeszélői kompetencia tanulmányozása kerül előtérbe, majd a kilencvenes évek második felében a koherens jelentésképződést fellazító funkciók vizsgálatát állítják középpontba a szerzők.” ZSADÁNYI, *l.m.*, 12.

8 Margócsy István szerint: „A legutóbbi években irodalmunkban ismét megszorodott, meglepően látványos módon, azon kiemelkedő irodalmi műveknek a száma (elegendő itt előzetesen a *Sátántangó*tól a *Nincstelenségig* terjedő nagy sorra utalnunk), amelyek – egymástól persze nagyon eltérő módon – a szegénységet tematizálják: mondhatnánk úgy is, hogy ismét magasra emelkedett (mind az alkotók, mind a befogadók részéről) az irodalom társadalmi érdeklődése és érdekeltisége, s az egyébként is nagyon szorító társadalmi egyenlőtlenségek bemutatása és interpretálása egyre nagyobb teret nyertek a szépirodalomban. S mindez úgy történt, a magyar irodalom eddigi történetében szinte példátlan módon, hogy az irodalom és a műveket létrehozó írók – akár örülünk ennek, akár nem – az utóbbi évtizedekben rögzült szerepeket nem cserélték fel a hosszú időn keresztül hagyományozódott politizáló, képviselői írói szereppel: akkor sem politikusként vagy ideologikus igehirdetőként mutatják a súlyos társadalmi problémákat, ha szokatlanul éles képet festenek egyes társadalmi rétegek

Ez a megközelítés a művek kiválasztása esetében önkényes, másrészt vállaltan nem fókuszál az eltérő jellegű alkotások esztétikai különbségeire. Nem tartja feladatának azt sem, hogy az eltérő művészeti médiumok forma-nyelvével, az irodalmi szöveg és a film kódrendszerével, valamint a közönségre gyakorolt hatásával foglalkozzon. Célja az, hogy a tanulmányban felvázolt gondolatmenet beleilleszkedjen a kortárs magyar irodalom szegénység-ábrázolásába, abba a Tar Sándor által kezdett, Háy János, Grecsó Krisztián, Borbély Szilárd, Barnás Ferenc vagy Szilasi László által folytatott sorba, amely a szegénységet nem etikai, hanem ontológiai problémaként teszi meg irodalmi témává. Ha a műalkotás feltárja a létet, akkor az irodalmi szépség helyett az igazságot kell előtérbe helyezni: „az alétheia nem elsősorban a mondatban, hanem magában a létben az elsődleges”.⁹

II.

Az 1985-ben megjelent *Sátántangó* szereplői még nem számolnak le a boldogság illúziójával, sőt éppen amiatt remélik a telepiek, hogy a kivonulás után újra megtalálhatják elveszített méltóságukat. S bár az olvasó számára lehetetlennek tűnik, hogy a szereplők kiszolgáltatottságuk keretei között valóban emberi életet élhessenek, Krasznahorkainak a világ széttöredezettségét tudatosító, így lényegét tekintve ironikus beszédmódja a telepiek elvárásai és lehetőségei közötti feszültségre épül.¹⁰ A telepiek olyan teljes életre vágnak, amelyben a földi élet harmóniája nem válik külön a megváltás fizikai lehetőségétől.¹¹

kilátástalannak látott helyzetéről – az hiányzik belőlük, amit a magyar irodalom oly sok régebbi (hasonló) gesztusában szinte természetesnek vettünk: a megoldásnak bármily lehetősége, a radikális változtatás bármily utópiája.” MARGÓCSY István, *A szegénység a magyar irodalomban*, 2000, 2015/11, 51.

9 Hans-Georg GADAMER, *Vom Anfang des Denkens* = Uő, *Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1987, III, 374–393.

10 Id. pl. „Nagy, körvonalazatlan (főként: nagy) tervek fogantak meg benne, fényeket látott, kivilágított kirakatsorokat, divatos zenekarokat, drága kombinék, harisnyák és kalapok (»Kalapok!«) lebegtek képzeletében; puha és hűvös érintésű szörmekabátok, kivilágított szállodák, pazar reggelik, nagy bevásárlások, és este, ESTE, tánc... lehunyta a szemét, hogy csak hallja e susogást, e vad zsongást, ezt a fokozhatatlanul boldog zsvajt. S csukott pillái alatt feltámadt a kislánykor óta féltve őrzött, menedékbe kényszerített varázslatos álom (egy százszor és ezerszer újraélt »teadélután a szalonban...«), de vadul kalimpáló szívében fölszakadt a régi kétségbeesés is: mennyi mindent, de mindent elmulasztott! Hogy fogja most majd – egyszerre! – megállni a helyét? Mitévő legyen a rászakadó »igazi életben«? Hisz késsel-villával enni még csak tud valahogy, de mit kezd majd azzal az ezeryi arcfestékkal, púderrel, krémmel, hogy fogadja »az ismerőseik köszönését«, a bókokat, hogy viselje és hogy válassza ki ruháit, s ha – ne adj isten! – autójuk is lesz, akkor mihez kezd?” KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004, 115.

11 „Schmidtné kipirult arccal, boldogan csillogó szemekkel nézte a gyorsan távolodó majort, a gazzal s vadrepkénnyel benőtt hatalmas épületet, a négy sarkán kiemelkedő nyomorúságos tornyocskákat, a mögöttük végtelenbe futó kövesút hullámmázását, s a megkönnyebbüléstől, hogy »kedvese« mégis visszatért, olyan izgalomba jött, amitől aztán tudomást sem vett az arcába csapódó esőről, a szélről, pedig őt nem védte semmi, hiába húzta a fejére a csuklyát, mert a hátsó sor szélére került a nagy zúrzavarban.” *Uo.*, 271.

Ám a *Sátántangó* éppen a szereplői illúziót ellenpontoszó metalepszisek sorozatára épül. A regény szerkezetének és a regény talán legfontosabb paratextusának számító Biblia struktúrájának az ellentéte a teljes reménytelenéget sugallja. A bűnbeesés allúzióival bíró Almássy-majorba a regény végén indulnak el a szereplők, így a major nevének asszociációja miatt a Biblia elejének motívuma összecsúszik a záró Jelenések könyvével. De az Apokalipszis a *Sátántangó* egészében jelen van; éppen az Irimiasra és Petrinára való várokozás kocsmai jelenetében mondja Halicsné az urának: „Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen! S gyakorlottan felütötte az Apokalipszislát.”¹²

A *Sátántangó* szereplői még a boldogság és a megváltás harmóniájára várnak, az *Üvegtigris*ben mindenki Amerikát akarja. A film másfél évtized alatt sem lanyhuló sikere azt jelzi, hogy Rudolf Péter és csapata a rendszerváltás utáni évtized életézésére tapintott rá. Az *Üvegtigris* figurái, Lali, a kényszer-vállalkozó büfés, valamint barátai és üzletfelei arra az ismeretlen, de vágyott szabadságra törekednek, amelynek csak az illúzióját kaphatják meg. Ez egyébként illeszkedik a kor magyar filmjeihez. Varga Anna szerint: „A filmtörténeti hatásokat legyőző tévéstílusnál is furcsább az általános kulturális utánzás, egész életünk általános epigonizmusa: a *Pizzás*, a *Nexxt*, az *Üvegtigris* és a *Valami Amerika* az Egyesült Államokba varrja bele az országot, az *Apám beajulna* vagy az *Európa expressz* Nyugat-Európába, vágyakozó, csodálkozó, alázatos perifériaként.”¹³

64 Az *Üvegtigris*ben Lali egy darab Amerikát épít a lakókocsival, Csoki Babetával menne a Rodeo Drive-ra, Gabin és Róka a gengszterfilmeket – illetve természetesen azok paródiáit – élük át, a szaxofonos Cingár is az elképzelt világ tegnapi slágereit játssza – nagyon hamisan. Nem a valódi, hanem az általuk elképzelt Amerikát akarják a magyar falu melletti prérin megélni: a gazdagság helyett a fogyasztást, a szabadság helyett a szabályok hiányát. Nem kaphatnának többet illúzióinál. A bolond Sanyi metaforikus alakja jól jelzi az összes szereplő kettősségét: miközben állandóan fut és gyorsan odaér bárhová, szellemi fogyatékosága miatt nem reflektál sem arra, hogy hol van éppen, sem arra, hogy ki is ő valójában, hogy itt van-e vagy Amerikában. Ugyanakkor mégis ő, s nem Lali találkozik a kitörés és a siker álmát szimbolizáló Kovács Kokó Istvánnal.

Az *Üvegtigris* Amerika-mániája („ott kell élni, nem itt a gányban”) és a *Sátántangó* szereplőinek jobb élet utáni vágya („Délre fogok menni – mondta Futaki az esőbe bámulva. – Ott azért rövidebb a tél. Bérbe veszek egy tanyát, közel valamelyik virágzó városhoz, és egész nap lógotom a lábam egy lavór meleg vízbe...”¹⁴) egyaránt Csehov *Három nővér*ének a Moszkvába vágyódást idézi fel. Ám Rudolf Péter filmjében Csoki szállóigévé lett monológja, amelyből kiderül, hogy a meglett korú szereplő még mindig az anyjával él, Babetával jár, csak a szavak szintjén kemény, egyben az illúziók hamisságát is mutatja. Az *Üvegtigris* világában még a bankrablók is lúzerek, de mindenki a győztesek világába akar jutni.

¹² Uo., 112.

¹³ VARGA Anna, *A film száz év magánya: A magyar kapitalizmus művészetellenessége és a filmkultúra konfliktusa*, Eszmelet, 2007. április. Online: http://epa.oszk.hu/01700/01739/00058/eszmelet_EPA01739_73.item141.htm [Letöltés: 2017.09.01.]

¹⁴ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 19.

A *Sátántangó* és az *Üvegtigris* egyaránt a beválthatatlan vágyak különböző szintjeit mutatja fel. Ezek közül az anyagi jólét ígérete a legalapvetőbb. A *Sátántangó*ban az üzleti szabályokat betartó Futaki és az üzlettársait becsapó Schmidt egyaránt a kitörés lehetőségét várja a pénztől, és az Almássy-major csábításában is meghatározó a meggazdagodás lehetősége. Ám míg Krasznahorkai hőseit éppen az az illúzió teszi becsaphatóvá, hogy az anyagi jólét és a harmónia egyszerre megtalálható, addig Rudolf Péter filmjében már az anyagi kiszámíthatóság lesz a boldogság egyetlen lehetősége. Itt már mindenki magányos: Lali külön él, majd el is válik feleségétől, s a többi figura is teljesen egyedül van. S míg mindenki a gazdagságra vagy az álmok földjére vágyik, egyedül a *Sátántangó* Futakijával rokonítható Lali mondja azt, hogy boldog akar lenni. Bennük merül fel az, hogy életüket ne csupán a szegénység–gazdagság dichotomikus viszonylatában, hanem az azt felülíró boldogság paradigmájában értelmezzék, még akkor is, ha nyelvük ennek megfogalmazására alkalmatlannak bizonyul.

Mind a *Sátántangó*, mind az *Üvegtigris* esetében nyilvánvaló, hogy a figurák szegénysége elsősorban nem anyagi természetű. A *Sátántangó* esetében is ugyanannyira ontológiai, mint anyagi jellegű szegénység hatásai az *Üvegtigris*ben végképp összekeverednek, s a materiális és egzisztenciális szegénység két fajtája feltételezi egymást.

Már Balassa kritikája szerint is „a *Sátántangó*t az egyetemes kiszolgáltatottság és megfosztottság felől kell értékelni, anélkül, hogy ez magában foglalná a részvét vagy együttérzés lehetőségét”.¹⁵ Az *Üvegtigris*ben pedig végképp értelmezhetetlenné válik a szegénység etikailag indokolható emelkedettsége. Míg Irimiás és Petrina egy emberibb élet nosztalgiájával csábítja a telepieket, az *Üvegtigris* nyitójelenetének két szpíkere már csak egy nem létező világ hamis csillogását képviseli. A Krasznahorkainál és Tarnnál még meghatározó biblikus, metafizikai olvasatot az egydimenziós világ ürességének komikuma váltja fel.

A *Sátántangó* telepe hierarchiával bíró társadalom, amelynek iskolaigazgatója, orvosa van; a regény náluk is nyomorultabb szereplői, mint pl. Horgosék, a telepen kívül laknak. Ám a pénzhiány a telepiek számára is olyannyira meghatározó, hogy Radnóti Sándor szerint a pénz megléte sem tud változtatni sorsukon,¹⁶ hiába várják tőle azt a szereplők. A finansziális lehetőségek bonyolultságát jelzi, hogy a regény elején Futaki és Schmidt sok pénzt szerez ugyan, de nem annyit, hogy abból új életet lehessen kezdeni: „Nekünk muszáj, értsd meg, nekünk muszáj. Ezzel a húsz ronggyal nem megyek semmire, még tanyát se bírok venni. Legalább egy tízest adjál, na!” „Engem aztán nem érdekel! – felelt Futaki ingerülten. – Egy csöppet se érdekel. Én se akarok itt élve megdöglenni!”¹⁷

Krasznahorkai egy interjúban maga is megkülönböztette a szegénységet és a nyomort: „[A] szegénység kultúra, az emberi létezés egy olyan univerzális

15 BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002, 35–36.

16 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszorítottak = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002, 16.

17 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 16.

tartománya, amelynek megvan a saját világa, a nyomor viszont pusztán azt jelenti, hogy az említett világ helyett egy csupasz tényben létezik az ember, hogy nincs pénze egy olyan rendszerben, ahol másnak van”.¹⁸

Ám a *Sátántangó*ban nem csupán az anyagi szegénységben rejlik a szereplők kisemmizettsége és nyomora. Sem a regény, sem a film nem ajánlja fel a részvét lehetőségét, mivel a „karakterek magukat zárják ki a létükből, a történetükből, ezáltal a lelki hajléktalanságban teljesen gyökértelenné válnak”.¹⁹ Amikor életüket újrakezdeni akarva átköltöznek a romos Almássy-majorba, valójában magukkal viszik az egymástól való elszigeteltségüket és magányukat is, amelytől szabadulni akarnak.

Hőseink a szegénység kultúrája és a nyomor fogyasztáskényszere között állnak. Míg a *Sátántangó*ban még nyomaiban felfedezhető az „emberi létezés egy univerzális tartománya”, addig az *Üvegtigris*ben már a fogyasztáskényszer provincializmusa a meghatározó. S ez a különbség a nyelvben is megmutatkozik Krasznahorkai regényében. Zsadányi Edit szerint a *Sátántangó* „jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet”.²⁰ A kirekesztettség a domináns beszédmódból való kirekesztettséget is jelenti; az „alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát reprezentálva nem beszélhet, csupán dadog”.²¹ E meglátás több szinten is igazolható. Irimiás a beszéd képessége miatt hálózza be a nyelvileg neki kiszolgáltatott telepieket. Besúgóí jelentéseiben ugyanakkor gúny tárgyává teszi őket, s ez mutatja igazi hatalmát. A rendőrségi fogalmazók azonban mind a telepiek, mind Irimiásék fölött állnak. És ennek a világ rendjét leképező hierarchiának az a legerősebb mutatója, hogy átírataikkal ők határozzák meg a nyelv szabályait, s aktákká, a nyelv hivatalos sztenderdjévé alakítják át Irimiás jelentéseit. Ezzel nem egyszerűen a szöveg stílusát redukálják, hanem a szövegben említett személyek egyéniségét is megszüntetik. A jelentések referenciális olvasata a fogalmazó, az esztétikailag reflektált olvasat pedig a szöveget író részeges orvos helyzetébe kényszeríti a befogadót, de mindkét nézőpont a dehumanizálja a regény szereplőit.

66

Ám amint a *Schmidtné* jelzésű részhez értek, rögtön a legnagyobb nehézségekkel kerültek szembe, mert mit kezdjenek olyan parlagi kifejezésekkel, hogy például *ostoba*, *nagycsöcsű nőtény*, miként adjanak formát – hivatásukhoz híuen – az ilyesfajta slendrián fogalmazásnak úgy, hogy tartalma azért semmiképp ne szenvedjen csorbát?! Hosszas tanakodás után végül „a szellemileg éretlen, főként női mivoltát kidomborító személy” változatot tartották kielégítőnek, de felélegezni sem maradt idejük, mert máris szemben találták magukat az *ócska kurva* szörnyű durvaságával.²²

Az *Üvegtigris* szereplőinek szegénysége sem anyagi jellegű elsősorban. Megfosztottságuk más természetű: nyelvük hiányosságai miatt nem képesek megérteni a világot, amelyben élnek. Nevetségességüket nem annyira anyagi-tárgyi környezetük, inkább nyelvi elégtelenségük okozza, de a nyelv elégtelen-

18 KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest: Magvető, 2012, 11.

19 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 73.

20 *Uo.*, 36.

21 *Uo.*, 37.

22 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 285.

sége és az anyagi javak relatív hiánya felerősíti egymást. Ez a kettős depriváció nem pusztán a szereplőknek a társadalomban elfoglalt helyét jelöli ki, de annak megítélését is meghatározza. A művek megalkotásának ironikus szemléletét és a szereplők komikus voltát az adja, hogy a figurák olyan szegények, akik nem tudnak beszélni. A nyelvi megfosztottság felerősíti az anyagi szűkölködést, sőt olykor éppen a nyelvi elégtelenség nagyítja fel az anyagi szegénységüket.

A nyelvi kompetencia hiánya pedig a komédia műfaji problémáit veti fel, még akkor is, ha a klasszikus műfaji felosztás már nem számít adekvátnak. Platón szerint „[a]z erősek tudatlansága gyűlöletes és gyalázatos, hiszen a többi hasonló tulajdonsággal együtt másoknak is rossz lehet, a gyengék tudatlansága viszont nevetséges”.²³ Arisztotelész definíciója szerint a „komédia [...] a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat”.²⁴ A komédia tehát a nézőnél hitványabbak utánzása. És ez a különbség egyszerre nyilvánul meg a társadalmi helyzet különbségében és a nyelv elégtelenségében. A tragédiában a műfajhoz szükséges nagyság a nyelvben nyilvánul meg, ahogyan a hitványság is a komikus szereplők nyelvének nevetséges-ségén alapul. S míg a *Sátántangó* esetében az irónia is összekapcsolja a tragikus szintet a patetikus megszólalással, addig az *Üvegtigris* komikumát a „nálunk hitványabbakat” idéző beszédmód adja. Ezzel is összefügg az, hogy Krasznahorkai univerzuma egy valaha teljesnek mondható élet hiányára épül: a *Sátántangó* szereplői egy letűnt világot akarnak újraépíteni; az *Üvegtigris* alakjai viszont a fogyasztói szokásokból megkonstruált kultúra felszínességében találják meg elvagyódásuk célját. S bár mindkét világban elmosódnak a komédia és a tragédia közötti szigorú határok, a *Sátántangó* a veszteség miatt nem veszíti el a tragédia emlékét, míg az *Üvegtigris* a készen kapott illúziók felszínessége miatt inkább komédiának számít.

Ám Rudolf Péter filmjében a trilógia végéig megmaradó barátság olyan érték, amely feledteti az Arisztotelész által említett hitványságot. A szereplők emberi kapcsolatai felülemelkednek az egyes figurák jellembeli gyengeségén, és barátságuk végül is eltakarja a film életeinek reménytelenségét. Hegel komikumról írt gondolatával szólva: „azt a végtelen emberi bizakodást sugallja, hogy felette állunk saját ellentmondásainknak”.²⁵

Ezzel szemben a *Sátántangó* közösségének összetartozásvágya éppen a reflektáló szereplők miatt jóval problematikusabbnak tűnik. A többség arra a közös életre, az egykor virágzó telep újraépítésére vágyik, amely Futaki szabadságvágya és Irimiás cinikus pragmatizmusa felől is értelmezhetetlen már:

Délre fogok menni – mondta Futaki az esőbe bámulva. – Ott azért rövidebb a tél. Bérbe veszek egy tanyát, közel valamelyik virágzó városhoz, és egész nap lógatom a lábam egy lavór meleg vízbe... [...] Vagy elszegődöm éjjeliőrnek egy csokoládégyárba... esetleg kapusnak egy leánykollégiumba... És megpróbálok

23 PLATÓN, *Philéosz*, ford. HORVÁTH Judit, Budapest: Atlantisz, 2001, 75–76.

24 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> [Letöltés: 2017.09.01.]

25 G. W. F. HEGEL, *Esztétika*, ford. TANDORI Dezső, vál., utószó ZOLTAI Dénes, Budapest: Gondolat, 1979, 404.

mindent elfelejteni, csak egy lavór meleg víz esténként, és nem csinálni semmit, csak nézni, hogy telik a kurva élet...²⁶

Olyanok ezek, mint régen a kastélyos szolgák, akiknek ura egyszer csak főbe lőtte magát, aztán most ott téfneregnek gyámoltalanul a tetem körül valamennyien...²⁷

III.

A *Sátántangó* özönvizet idéző esője a regény és a film hangulatát is meghatározza. Ez az egyik oka, hogy Krasznahorkai regényét annak meghatározó iróniája mellett is a tragikus hiány felől olvassuk. Tarr filmjében a snittek hossza, a színek elhagyása úgy áll a szöveg helyén, hogy a hetvenes évek szürkeségét felerősíti a fekete-fehér képek hangulata. Az *Üvegtigris*ben ezzel a világvége-meteorológiával szemben mindig süt a nap, s ez alapjaiban határozza meg a két világ értelmezését.

Frye *A kritika anatómiájában*²⁸ az őszt a tragédiához, a nyarat a románchoz kapcsolja. A megszólalás módja mindkét esetben alapvetően párhuzamos a természet-metaforával. Az őszt a tragédia kiteljesedett formájában a főhősök megszabadulnak az álomszerű jellemzéstől, noha ez a szabadság egyszersmind korlátozás is, mivel így *a természet rendje uralkodik*.²⁹ Krasznahorkainál az álomszerű jellemzés megmarad, a természet uralkodó rendjét, a pusztulást a véget nem érő eső mutatja. Az Apokalipszis is folyamatos: nem jön, hanem folyamatosan zajlik. A telep lakói éppen azért fognak hinni újra és újra a hamis prófétáknak, mert vannak reményeik; azok nélkül pedig képtelenek lennének elviselni az életüket. Ez szintén összefügg a Frye-féle őszt tragikusságával, hiszen a „tragikus hős [...] imposztor abban az értelemben, hogy öncsalás vagy hübrisz okozta szédület áldozata.”³⁰ A remény pillanatai jellemzően az esőtől és hidegtől védett zárt térbe helyeződnek.

68



Az *Üvegtigris*ben örökké tart a nyár. Frye „A nyár mütösza: A románc” című fejezetben azt írja, hogy „legnaivabb alakjában ez a forma végtelen: a középpontban

26 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 19.

27 *Uo.*, 53.

28 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.

29 *Uo.*, 175. (Kiemelés tőlem – H. Cs.)

30 *Uo.*, 184.

álló figura se nem fejlődik, se nem öregszik. Az egyik kalandot a másik után éli át, amíg a szerző szuflája el nem fogy”.³¹ Ez részben magyarázza a film alkotói által sajnós három részre is elégnék vélt folytathatóságot, de a szerkesztés hiányosságait is: ha nincsen fejlődés, öregedés, azaz nincsen idő, akkor a kalandok nem egymás után, hanem egymás mellett történnek. A szereplőknek az időhöz való viszonyát jól mutatja az a jelenet, amelyben végre valódi vendég érkezik a büfékocsihoz. Személyesen Kokó, az amerikai álmot beteljesítő bálvány jár arra szinte a mesék világából, de Lali éppen az árnyékszéken ül, és nem szolgálja ki a büfé talán egyetlen igazi kuncsaftját. Sőt, azt kiabálja ki a budiból a profi bokszolónak, hogy „ne háborgass, mert besomok egyet!” A jelenet nemcsak a *Pulp Fiction*ot idézi fel, inkább a *Sátántangó* F. K. monogrammal jelölt Kafka-mottóját juttatja eszünkbe: „Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom.”



A társadalmi rajzon túl a *Sátántangó*, de az *Üvegtigris* is ontológiai képet ad. Krasznahorkai világának Gyula környéki majorja és az *Üvegtigris* faluszéli lakókocsija nemcsak a civilizáció területén, hanem bizonyos tekintetben az időn is kívül áll. A *Sátántangó* helyszíne egykor virágzó mezőgazdasági telep lehetett; Pilinszkyvel szólva valamikor a Paradicsom állt itt, de a regény – és a film – jelenében már egyedül a kocsmáros köti össze a telepieket az emberi kultúra világával. Jól jelzi a távolságot a könyvben Irimiás és Petrina érkezésekor hosszasan leírt bekötőtűt, amelynek a filmes megjelenítése az adaptáció egyik legismertebb képévé vált.



A *Sátántangó*ban mindig esős ősz van, az *Üvegtigris*ben mindig tavasz vagy nyár. Ugyanakkor mindkét helyen megállt az idő, a napok egymásutánja mindig egyformának tűnik, az idő múlását nincsen mihez viszonyítani.

31 *Uo.*, 159.

Az *Üvegtigris* bányató mellett álló lakókocsijáról többször is kijelentik, hogy rossz helyen van. És Lali valóban hiába várja a kirándulókat. Az igazi vendégek helyett a félrészeg és csak néha fizető haverok, vagy mindenféle gyanús elemek, bankrablók, ellenőrök, csempészek jönnek. Ám az üzlet nem akar, és valószínűsíthető, hogy nem is fog beindulni. Ez a felívelés és a bukás folyamatát is kizáró felfüggesztett állapot az álló idő miatt a nyár-románc egyik formájához kapcsolhatóak: „a keresésrománc fő formája a sárkányölés témája [...]”. A mítosz rituális analógiái azt sugallják, hogy a szörny nem más, mint magának a földnek a terméketlensége”.³²

Lali kezdetben kocsival, majd távolsági busszal jár ki a büféhez – aztán már csak telefonon beszél a közeli faluban vagy városban lakó feleségével, s lassan teljesen kiköltözik az isten háta mögé. A film szereplőit egyedül a rendőrségi kihallgatások snittjeiben láthatjuk a civilizációt jelentő kisvárosban, mintha a falakon belül ellenséges környezetben éreznék magukat. Nem kizárt, hogy a természetnek ez a megjelenítése is az Amerika-képpel függ össze: a vadnyugati filmek vagy road movie-k kliséiben általában nyár van, de főképp nem múlik az idő. Annyira semmiképpen, hogy a hősöket az idő múlása megérintené vagy nyomasztaná.

S miközben a természeti idő inkább kiterjesztett pillanatként és nem folyamatként jelenik meg, a társadalmi időre két szinten is történik utalás. Mindkét világban megjelenik az emberi sorsokat felülről irányító történelmi idő: a *Sátántangó*ban a kisvárosi rendőrkapitányság államvédelmi osztályán a Kádár-korszak, az *Üvegtigris*ben a rendszerváltás utáni fogyasztói társadalom káosza. És mindkét univerzumban ott van az adott korszak populáris kultúrája: Krasznahorkainál a mozi („Azt mondd már végre, melyiket vetítik!...” „Hát, azt a hogyishívjakot... Azt a Botrányt a Szohóban.”³³); az *Üvegtigris*ben pedig a kereskedelmi rádiók slágerei. A két szint satuként fogja közre azokat az embereket, akik felső, a kollektív történelem átláthatatlan és az alsó, a hétköznapokat képviselő egyéni illúziók között őrlődve idegenek maradnak saját életükben.

70

IV.

Nem pusztán az olvasás és a mozi műfaji szabályai indokolják, hogy Krasznahorkai regénye és Rudolf Péter filmje más befogadói attitűdöt igényel, sőt teremt meg. A *Sátántangó* megírása, illetve filmre vitele, és az *Üvegtigris* között eltelt idő azt mutatja, hogy a tárgyalt művekben a szegénység reprezentációjának hangneme, a tragikum eltűnése párhuzamba állítható a műalkotás és közönsége időközben megváltozott viszonyával. Meglátásunk szerint a materiális, szellemi, nyelvi, erkölcsi megfosztottságok ábrázolási lehetőségei ugyanannyira jelzik a művészeti ágak hatásmechanizmusainak a problémáit, mint a társadalmi értékrendnek az illető hátrányok megítélésében végbement változásait.

A *Sátántangó* olvasója a fiktív napló szövegét író telepi orvos, esetleg a rendőrségi fogalmazók helyzetében van: mind műveltségét, mind társadalmi helyzetét tekintve felette áll a szöveg világának. Olvasás közben David Lodge

³² Uo., 161.

³³ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 94.

realizmus-meghatározásának eleget téve képzeletében megteremti azt a számára inkább csak egzotikumként létező közeget, amelyre a regény referencialitása feljogosítja.³⁴

A *Sátántangó* filmváltozata a műfaj miatt már kész képi világot tár elénk; az *Üvegtigris* esetében pedig a nevetés teremti meg annak a lehetőségét, hogy a néző egyáltalán ne hagyja el komfortzónája határait. Ám míg a *Sátántangó*ban az ábrázolt szegénység az iskolázottság, az anyagi lehetőségek vagy a kapcsolati tőke szintjén messze alatta van az alkotás reális befogadójának, az *Üvegtigris* közönségsikere is azt mutatja, hogy a néző valódi világa és a film imaginárius tere a hétköznapi tapasztalatok szintjén is érintkezhetnek.

Krasznahorkai 1985-ös regényében még nem szerepel az a mondat, amit Tarr 1994-es filmjének ötvennegyedik percében a rendőrtiszt mond Irimiásnak és Petrinának: „ne nevezzék a saját életüket tragédiának”. A 2001-es *Üvegtigris* világában már sem a tragédia fogalma, sem a patetikus megszólalás tónusa nem lenne értelmezhető. Ezek az életek már nem nevezhetőek tragédiának. Bár mind a *Sátántangó*, mind az *Üvegtigris* csupán háttérnek, esetleg barthes-i valósságeffektusnak használja saját kora politikai-szociológiai-kulturális háttérét, mindkét esetben elmondható, hogy eltűnik a szegénységnek az az ethosza, amely a társadalom alján élők anyagi-nyelvi megfosztottságát a műalkotások világában kompenzálta, sőt ellenpontosza. A szegénység már a *Sátántangó*ban sem bír ezzel a metafizikus emelkedettséggel, az *Üvegtigris* pedig nem is tudatosítja a depriváció traumatizáló hatását. Az első mű univerzuma a világ széttöredezettségét leképezve ironikus, a másodiké egyszerűen komikus lett.

A változást azért tartjuk fontosnak, mert a két mű minden eltérése mellett azt a folyamatot mutatja, hogy a szegénység reprezentációja a késő Kádár-kor és a befejezett rendszerváltás között megváltozott. Margócsy már idézett cikke szerint

e művektől már szinte egyenes vonal vezet a 20–21. század fordulója felé kibontakozó új szegénység-ábrázolás regény-poétikájához: Krasznahorkai László *Sátántangója* (1985), Bodor Ádám *Sinistra körzete* (1992), Borbély Szilárd *Nincstelenekeje* (2013), Szilasi László *A harmadik híd* (2014) című vagy Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* (2014) című regénye (s itt persze említhető lenne még nem egy más kísérlet is) eleve a világ szegénységének és a szegénység világának megválthatatlanságából indul, s állandóan e megválthatatlanságba ütközik bele – bármely ideológiájú vagy formájú utópia feltételezése e könyvek világlátása kapcsán alighanem blaszfémia vagy frivolitás lenne. [...] Érdekes újdonságnak tűnik azonban e mai szegény-világlátást illetően, hogy e művek mind azzal foglalkoznak: vajon lehetséges-e egyáltalán a kitörés, természetesen csak az egyéni kitörés e világból – s e könyvek válasza rendre az: nem, nem lehetséges.³⁵

A *Sátántangó*ban és az *Üvegtigris*ben ennek a kitörésnek a lehetetlenségét fogalmazzák meg, egyszer az irónia, egyszer a komédia eszközeivel.

34 „[A] realizmus a tapasztalat reprezentációja, mely szoros közelségben áll az adott kultúra nem-irodalmi szövegeinek hasonló tapasztalatú leírásaival”. (Realism – the representation of experience, „in a manner closely approximating descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture” (1977) – David LODGE, idézi: Günther LEYPOLDT, *Wissenschaftsverlag*, Trier, 2001, 25.

35 MARGÓCSY, *I.m.*

Krasznahorkainál az irónia „nyilvánvalóan performatív funkcióval is rendelkezik. Az irónia vigasztal, ígér és felment”,³⁶ addig a Rudolf Péter-film komikus nézőpontja a nevetés távolságtartását erősíti.

Az *Üvegtigris* nevetése – Kantot igazolva – „az az affektus, amely abból keletkezik, hogy egy feszült várakozás hirtelen semmivé lesz. Épp ez az átváltozás az, amely, bár az értelem számára bizonyára nem örömteli, közvetett módon mégis nagyon élénk vidámságot okoz egy pillanatra”.³⁷

A feszült várakozást ebben az esetben a szegénységábrázolás etikai alapú hagyománya is táplálja. Ez lesz semmivé akkor, ha a szegénységen csak nevetni lehet. Az egy pillanatra okozott „nem örömteli vidámságban” pedig egyszerre láthatjuk az idő már korábban tárgyalt felfüggesztését és a Németh Zoltán által hivatkozott Borecky-féle komikum-funkciókat:

A szuperioritás- vagy inferioritáselmélet szerint a komikum oka és alapja az ellenfél nevetségessé tétele, az agresszió, a felülkerekedés motiválta hatalomszerzés. [...] 2. Az inkongruenciaelmélet szerint a komikum alapja az össze nem illő elemek keveredése, valamilyen kontraszt, konfliktus vagy ambivalencia. 3. Pszichoanalitikusnak vagy relaxációnak nevezhető elméletek szerint a komikum szabadságélményt ad, felgyülemlett energiákat vezet le, terapeutikus, katartikus hatása van.³⁸

Mintha a komikum szabadságélményt adna tehát azáltal, hogy hatalmat gyakorol azon világ felett, amelynek konfliktusait és ambivalenciáit ábrázolja.

72 Ám már nem tekinthető adekvát magatartásnak az azonosulás. S bár elképzelhető, hogy a művekben a beszélni tudó figurák kitörnek az őket körülvevő világból, ezt az olvasó alig veheti észre, mert kívülről, az ábrázolt univerzumot egy entitásnak feltételezve viszonyul a szereplőkhöz is, és nem is veszi észre, hogy „az az axióma, miszerint a kiszabadulás, s ilyen értelemben a felszabadulás sehogy sem lehetséges, oly erővel állítatik, hogy vele szemben a mégiscsak kivívott egyéni szökés árnyalt leírása, meglehetősen hiteltelen lenne”.³⁹

A *Sátántangó* kocsmajelenete és a teljes *Üvegtigris* olyan karnevált hoz létre, amelyet megnéz, de amelyben nem vesz részt a befogadó. Pedig a „karnevált nem nézik, hanem élük, méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméjéből következően – össznépi. Amíg a karnevál tart, senkinek nem lehet más élete, mint a karneválbeli”.⁴⁰

Ám ha a *Sátántangó* kocsmajelenetére gondolunk, amelyben egy hamis próféta mondja el beszédét, vagy felidézzük az *Üvegtigris* esküvői menetét, csak a karnevál kiforgatását és visszavonását láthatjuk.

36 Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = Uő, *Eszttétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 177.

37 Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, 51§, ford. PAP Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.

38 NÉMETH Zoltán, *A széttartás alakzatai: Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Pozsony: Kalligram, 2004, 47.

39 MARGÓCSY, *I.m.*

40 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Gondolat, 1982, 37.



Bahtyin szerint „a karneválon maga az élet játszik – színpad, rivalda, színészek, nézők, vagyis minden sajátosan művészi eszköz nélkül –, s amit eljátszik, az önmagának egy másik, szabad (kötetlen) megvalósulása, saját újjászületése és jobb elvek szerinti megújulása. Az élet valóságos, egyszersemind megújult, eszményi formája is”.⁴¹ Ám ezekben a jelenetekben is világos, hogy a karneváli forgatagok látszata mögött sem „szabadságról, kötetlenségről”, sem az „élet valóságos, egyszersemind megújult, eszményi formájáról” nincsen szó, inkább lehetne rabságról és körbejárásról, illetve a készen kapott klisék követéséről beszélni. A karnevál formája ismerős, ám a táncolók vidámsága mögött éppen a bahtyini karnevál fogalmainak hiánya húzódik meg.

A *Sátántangó* és az *Üvegtigris* illúziói egyaránt hamisak, ám az első az írónia regiszterén megszólalva is megőriz valamit a kifosztottság tragikumából és így fenntartja a bukás ethoszát; a másodikban a szegénység éppen az illúziók hamisságában nyilvánul meg, így csak a komédia nevetése marad, a bukás lehetséges pátosza nélkül.

Irodalom

- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> [Letöltés: 2017.09.01.]
- BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Gondolat, 1982.
- BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002.

41 Uo., 13.

- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vom Anfang des Denkens = Uő, Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1987, III.
- HEGEL, G. W. F., *Eszttika*, ford. TANDORI Dezső, vál., utószó ZOLTAI Dénes, Budapest: Gondolat, 1979.
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Pap Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004.
- KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest: Magvető, 2012.
- LEYPOLDT, Günther, *Wiesenschaftsverlag*, Trier, 2001.
- MAN, Paul de, *Az ironia fogalma = Uő, Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 175–203.
- MARGÓCSY István, *A szegénység a magyar irodalomban*, 2000, 2015/11.
- NÉMETH Zoltán, *A széttartás alakzatai: Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Pozsony: Kalligram, 2004.
- PLATÓN, *Philébosz*, ford. HORVÁTH Judit, Budapest: Atlantisz, 2001.
- RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszorítottak = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002.
- ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999.
- VARGA Anna, *A film száz év magánya: A magyar kapitalizmus művészetellenessége és a filmkultúra konfliktusa*, Eszmélet, 2007. április

„Glasztango” and „Satantiger” (László Krasznahorkai: Satantango, Béla Tarr: Satantango; Péter Rudolf: Glasztiger [Üvegtigris])

Abstract. The essay focused on the alteration of the ethos of poverty from the late Kadar age till the post- communist era. This changing of paradigms is deeply rooted in the process of disintegration of traditional categories: tragedy and comedy. Based on László Krasznahorkai’s novel Satantango (1985) and its film adaptation directed by Béla Tarr (1994) on the one hand and Péter Rudolf ’s film comedy, Glasztiger (2001) on the other hand the goal is to compare the different kinds of representation of poverty in the last decades of Hungarian art.

Keywords: representation of poverty, deprivation, post-communist era, irony

Horváth Csaba

Károli Gáspár Református Egyetem

BTK, Magyar Nyelv – Irodalom és Kultúratudományi Intézet

Budapest, Dózsa György út 25.

csabahorvath0705@gmail.com