

# A filmnyelvi elbeszélés eszközei Krasznahorkai László *Az utolsó farkas* című művében

*A novella 2009-ben jelent meg a Magvető Kiadónál kis alakú, vörös vászonkötéses könyvben. A mű két mondatból áll: az egyik 65 oldal terjedelmű, a másik ötsoros. A történetét egy (tudományszakjától megcsömörlött, korábbi nemzetközi hírnevét elvesztő-eltékozló) német filozófus exprofesszor meséli el a Sparschwein nevű berlini bár magyar csaposának, felelevenítve egy váratlan spanyolországi – extremadurai –, szakmai meghívásának eseményeit, az élménysort, mely az ottani sivár vidék utolsó farkasának elpusztításával is összefügg. (A könyv spanyol-magyar kétnyelvű kiadásban is napvilágot látott El último lobo címmel.)*

## Bevezetés

**A**z, hogy bizonyos irodalmi alkotások filmszerűségéről beszélhetünk, nem meglepő. Az viszont, hogy ez Krasznahorkai esetében történik, már annál érdekesebb. *Az utolsó farkas* ugyanis nem csekély mértékben épít a film struktúrájára. Tanulmányomban ennek a struktúrának a feltárására fogok törekedni. E mechanizmus működésének a megértéséhez át kell tekinteni a filmnyelvi eszközök irodalmi műbe történő transzponálását.

Ehhez a feladathoz két rendszert érdemes figyelembe venni: az egyik a film sajátosságait írja le, a másik az irodalmi műét. E két rendszer metszetében elemezhető a legeredményesebben *Az utolsó farkas*.

A filmnyelvi elbeszélés felépítésében Christian Metz (1971, 225–232. o.) hat különböző szegmentumot különböztet meg: (1) a jelenet; (2) a képsor; (3) a váltakozó szintagma; (4) a gyakorító szintagma; (5) a leíró szintagma; (6) az autonóm plán. Metz ezeket nyelvi, mondattani szempontból közelíti meg, meghagyva a montázs kulcsfogalomnak: „a montázs nem más, mint az egyes képrészletek, plánok »összeszerelése« (a montázs francia szó, annyit jelent, mint összeszerelni), értelemszerű elrendezése meghatározott rendben és tartamban, az alkotó mondanivalójának, a cselekmény kibontásának alapvető módszere” (Bíró, 2001, 82. o.). Metz hozzáteszi a montázs fogalmához, hogy „a motívumok közti kapcsolatok egybeesnek a plánok közti kapcsolatokkal” (Metz, 1971, 231. o.). A montázs ezen a ponton megszűnik kizárólag a film sajátjának lenni, beépül egy általános szemiológiai módszertani modellbe (Metz, 1971, 232. o.). Ebben az általános szemiológiában találkozik a film és az irodalom. Ahogy a film felhasználta az irodalmi elbeszélés elemeit, később az irodalom is a filmét. Ennek a kölcsönhatásnak az eklatáns példája Bodor Ádám, Mándy Iván, Mészöly Miklós munkásságának számos szegmense és Krasznahorkai *Az utolsó farkasa* is.

Ennyivel azonban csak a novella filmes elbeszélő jegyei lennének megmagyarázhatók. Be kell vonni az elemzésbe kifejezetten az irodalmi műalkotások struktúrájának értelmezésére kidolgozott rendszert. Ez pedig nem más, mint Roman Ingarden (1971, 27–40. o.) rétegmélete. Ingarden 4 réteget különböztet meg: (1) nyelvi-hangzásbeli réteg; (2) a

jelentés rétege; (3) az ábrázolt tárgy rétege; (4) a szemléletesség rétege. Ezek legfontosabb jellemzői – akárcsak Metz szegmentumainak –, hogy szintekként viselkedve egymásra épülnek, de önmagában mindegyik autonóm.

A két rendszer kapcsolata táblázatba foglalva a következőképpen képzelhető el:

<i>Az elbeszélő film szegmentumai</i>	<i>Az irodalmi műalkotás rétegei</i>
A jelenet	Nyelvi-hangzásbeli réteg
A képsor	A jelentés rétege
A váltakozó szintagma	Az ábrázolt tárgy rétege
A gyakorító szintagma	
A leíró szintagma	
Az autonóm plán	A szemléletesség rétege

*Az utolsó farkas* esetében a filmnyelvi sajátosságok rendszere dominál, s ehhez rendelődnek hozzá a rétegek. A mű struktúrája filmnyelvi eszközökre épít, s ez egyben azt is jelenti, hogy a novella elemzése nem könnyű feladat, hiszen – amint ez a táblázatból is kitűnik – „a filmművészeti szintagmatika bonyolultabb” (Metz, 1971, 231. o.). Ennek fényében a tanulmányban az elbeszélő film szegmentumainak a sorrendjében fogok haladni.

### A jelenet

Az elbeszélés legelemibb része. A jelenetnek időbeli és térbeli meghatározottsága van, de elvisel mind időbeli, mind térbeli ellipszist, sőt adott esetben meg is követeli, ha nem akarja a szerző, hogy műve érdektelen és jelentéktelen részletességbe süllyedjen. Az író nem ír le mindent részletesen, az időbeli- és térbeli ellipszisek nem tartalmaznak fontos információt, a befogadó kitölti maga számára ezeket a helyeket, ugyanis ezek csak elbeszélői rések, és „nem diegetikus rések (nem a valóságos történésfolyamat rései)” (Metz, 1971, 226. o.). Rétegelméleti megközelítésben ez a jelenség „nyelvi hangzásbeli képződmény”, amelyek egymásutániságából jön létre a jelentés; a szavak nem önmagukban, közlésként bírnak tényleges jelentéssel (Ingarden, 1971, 29. o.).

*Az utolsó farkasban* kétféle jelenetípust különböztethetünk meg, amelyeket tárgyi/tartalmi szempontú osztályozásuk miatt képeknek fogok nevezni. Az egyik a konkrét képek, a másik a mentális képek sora. Az előbbi konkrét helyszíneken és idősíkokon zajlik, ami a cselekmény szempontjából fontos. Az utóbbinak a térbeli és időbeli elrendezettsége relatív, mert a konkrét képekhez kötődik. Ezek általában nem viszik előre a szűkebb értelemben vett cselekményt, az elbeszélés gondolati vonulatának a reprezentánsai. A kétféle jelenet típus egymáshoz kötöttsége idézi elő a metaforákat. Ez azonban már több jelenetből áll össze, ezért metaforáról az egyes jelenetek szintjén nem beszélhetünk. Am már a jelenet szintjén megjelenik a gondolatrítmus, hiszen az elbeszélés egész struktúrája az ismétlődésekre épül. Ezen képek azonban még a jelenetek szintjén függetlenek egymástól, nincsen közöttük reflexió, csupán tartalmi/képi egyezések. Az ismétlődő jeleneteket egyelőre a nyelvi-hangzásbeli szinten a szavak kötik össze: 'magyar'; 'Hauptstrasse'; 'Sparschwein'; 'stammgast'; 'sör' stb. Ezek a kifejezések még csupán jelentés nélküli képi és retorikai elemek. Magasabb szinteken, amikor már jelenetek láncolatáról beszélünk, kapják meg jelentéseiket.

A teleologikus elbeszélést nem más hozza létre, mint a jelenetek egymás mellé helyezése, összefűzése. Alapvetően tehát pusztán technikai mozzanatról lenne szó. Krasznahorkai esetében azonban nem ennyire egyértelmű a megállapítás: a cél felé haladás a narráció és a történet tekintetében paradoxont eredményez. Maga az elbeszélés teleologikus, a novella világa azonban egy „teleológiától megfosztott univerzumot” hoz létre (Vasák,

2000, 191. o.). Másképp szólva: minden a cél felé halad, amely a végén önmagát lerombolja. Vasák Benedek Balázs (2000, 187. o.) Radnóti Sándorral karöltve a *Sátántangó* jelentőségét (és ezzel együtt Krasznahorkaiét) abban látja, hogy az „önmagát romboló epika tradícióival szakítva, de azokról meg nem feledkezve egyfajta világot, univerzumot jelenít meg”, ami a hierarchiára épül. *Az utolsó farkas* esetében sem írástechnikai motívum az önrombolás, hanem magának a történetnek a sajátja. Egyszerűbben fogalmazva: a tartalomé, és nem a formáé.

### A képsor

A filmben és az irodalmi elbeszélésben a különböző módon lehet időbeli- és térbeli ellipszist létrehozni. A filmben ez többféleképpen megoldható, azonban mindegyik valamilyen vágástípusra vezethető vissza. A vágás nélküli ellipszis azonban az irodalmi elbeszélés jellegéből adódik. Ebből következően, hogy a filmben egy jelenet több vágásból is állhat, *Az utolsó farkas*ban azonban egy jelenet többé-kevésbé egy tagmondatot jelent. Krasznahorkai novellájával kapcsolatban montázshasználatról először a képsor szintjén beszélhetünk.

A képsor több jelenetből áll össze, és rendszerint valami cselekvést mutat be (*Metz*, 1971, 26. o.). Vannak olyan képsorok, amelyek időben és/vagy térben illeszkednek egymáshoz. Ezek egy történet elmesélésére törekszenek. A spanyolországi történetek ilyenek. Ha a képsor fogalmát azonban még tágabbra nyitjuk, akkor az egész elbeszélés jelenetei lépnek egymással kapcsolatba. Ezen a szinten pedig fontos az időbeli és térbeli ellipszis, azonban más a jelentősége az első fejezetben említett jelenetbeli kihagyáshoz képest: maga a kihagyás hordoz fontos üzenetet. Ez pedig nem a cselekmény szempontjából nagy jelentőségű. A montázs itt már „szuperjelentő” (*Metz*, 1971, 226. o.): egyrészt fontos az időbeli kihagyás hangsúlyozása, azaz érzékelteti az író, hogy a jelenetek között nem időbeli kapcsolat van; másrészt fontos a térbeli kihagyás is, tehát a jelenetek között nem is egyszerűen térbeli kapcsolat van. Ami összeköti az időben és térben távoli jeleneteket, az a flashbackre, vagyis a mesélés gesztusára való folyamatos reflexió. A csapos visszakeresései nem viszik előre magát a cselekményt, viszont kapcsolatot hoznak létre a két időszak között: a spanyolországi történetek (múlt) és a kocsmai valóság (jelen) között.

Krasznahorkai a képsorok szegmentumában narratív montázst használ. Akár van időbeli és térbeli kihagyás, akár nincs, a teremtő funkció az ok-okozati összefüggéseket hangsúlyozza: az olvasó „érti, hogy a következő kép egyben az előző akció következménye” (*Biró*, 2001, 95. o.). A cselekményépítés kerül tehát előtérbe, és megjelenik az irodalmi műalkotás második rétege, az értelem (*Ingarden*, 1971, 29. o.).

Ezen a szinten már keveredik a hierarchizált világ és az önreflexivitás. A jelenet szegmentumában említett kifejezésekkel az író érzékelteti, hogy melyik időszakban vagyunk éppen, s így módon már szekvenciákat kapunk, nem képeket. Ezek a képek azonban még nem érik el jelentéseiket, csupán értelmet kapnak. A narratív montázs nem is törekedhet többre. Tulajdonképpen valósabbá teszik a történetet: nem véletlenül hívja Bazin a narratív montázst használó rendezőket valóságghívó rendezőknek, míg a nem narratív montázssal dolgozókat képhívó rendezőknek (*Bazin*, 2002). Az előbbi arra koncentrálna, hogy mi van a képen, azaz a 'mise en scène' kerül az előtérbe, az utóbbi viszont az eizensteini attrakciós montázssra helyezi a hangsúlyt. Krasznahorkainál mindkét szerkesztési jelentős szerepet játszik. A 'mise en scène' *Az utolsó farkas* esetében arra szolgál, hogy a történetnek valamiféle „reális” alapot biztosítson, amire aztán felépíthető a nem narratív montázsból, és ezáltal metaforákból álló torony. Ebből megérthető, hogy mind Radnóti, mind Vasák (2000, 187. o.) miért kerül a realista kifejezést Krasznahorkaira, mint stílustörténeti meghatározást. Ebben az összefüggésben Szűcs Balázs Péter (2009)

megfigyelése sem meglepő: „*Az utolsó farkas* története (szó szerint legalábbis) nem is az utolsó farkasról szól, mivel ebben a szövegben semmi nem az, aminek mondják, gondolják vagy hiszik”.

### A váltakozó szintagma

A harmadik szintre tehát a cselekmény már felépült, következhet az elvont gondolati tartalmak kifejezése montázs segítségével. Ekkor beszélhetünk először jelentésről. Ami a képsor szintjén csak pusztá kapcsolat volt, az itt már metafora, s „ez tartja egymás közelében a cselekmény szerteágazó szálait” (Metz, 1971, 227. o.).

Ez a szegmentum különösen fontos *Az utolsó farkas*ban, mert lényegében erre épül az egész mű struktúrája. Két idősíkot látunk: a spanyolországi történetet és a kocsmái beszélgetést. Ezek megfeleltethetők a múltnak és a jelennek. Ezen képek váltogatott bemutatása határozza meg a novella felépítését.

Ennek a szintnek a tipikus montázsajtája a párhuzamos montázs, amely „szélesre tárja a kaput a »szimbolizmusoknak«” (Metz, 1971, 227. o.). Éppen ezek a „szimbolizmusok” engedik meg, hogy a párhuzamos montázst ne szigorúan az egyidejűség kritériumában értelmezzük, hanem engedjük az idősíkok váltogatott megjelenését is párhuzamos montázként felfogni.

A képsor szintjén a két idősíkot a csapos közbevetései kötötték össze, a váltakozó szintagma szegmentumában ezek a közbevetések már metaforikus jelentést nyernek: „A bóbiskolásából felriadó kocsmáros játékos mondata billenti át nem tolakodóan, ám mégis szükségszerűen metaforába a farkasüldözés kalandját” (Thomka, 2010). A metafora ezután életre kel, függetlenedik, és maga válik összekötő kapocsá a két idősik között. Metz szerint „számos filmi metafora többé vagy kevésbé közvetlenül valamilyen mögöttes metonímián vagy szünekdokhén alapul” (Metz, 1977, 4. o.). A metafora Krasznahorkai novellájában ugyanígy viselkedik: a farkas neve, motívuma először a biológiai értelemben vett farkas fajok összességét szimbolizálja, majd az egész állatvilágot, metaforaként az elbeszélőt: a német filozófust, ő pedig már az egész emberiség szimbolikus képviselője, mint a „hiábavalóság és megvetés” reprezentánsa (Szalay, 2010). Maga a farkas és a professzor is szimbólum: „szimbólumról akkor beszélünk, ha nem két elem egymás mellé állításából születik a többlettartalom, hanem ha ez magában a képben van jelen, és felidéri a szándékolt tartalmat” (Bíró, 2001, 163. o.). Krasznahorkai a párhuzamos szerkesztés segítségével két szimbólumot vetít egymásra: „A metafora két képsor olyan szembeállítására a montázs révén, amely a nézőből elemi hatást vált ki, hogy ezzel befogadóképessé tegye arra a gondolatra, amelyet a rendező közölni óhajt vele” (Bíró, 2001, 162. o.). A farkas és a professzor figurája ezt a hatást váltja ki a csapospól, aki így a befogadás példájává válik.

A novella ezen a szinten már elhagyja a hierarchizált világot, ami alapként szolgál, és az önreflexivitásra koncentrálna: „Krasznahorkai egyfajta olvasói attitűdöt, a szöveghez kérdésekkel közelítő, abból saját elbeszélést konstruáló befogadói hozzáállást jelenít meg” (Vásák, 2000, 193. o.). Már ez a megállapítás is előfeltételezi a párhuzamos montázs használatát, kivetítve a csaposra és a filozófusra.

### A gyakorító szintagma

A gyakorító szintagma legfontosabb jellemzőjét „az ismétlődő képek sűrű váltakozásában kell keresnünk” (Metz, 1971, 227. o.). *Az utolsó farkas* esetében nagyon hasonlít ez a szint a váltakozó szintagma szegmentumára. Egy lépést azonban előrébb kell mennünk: a párhuzamos szerkesztés a váltakozó szintagma szintjén már létrehozta a metaforát.

A gyakorító szintagma szegmentumában a metaforának kell létrehoznia az ismétlődő képeket. A cél itt sem lesz más, mint a „fogalmi kifejezés” (Metz, 1971, 228. o.). A múlt- és a jelenbeli képeket már a metafora tudatában értelmezve előtérbe kerül a nem narratív montázs. A spanyolországi és kocsmái jelenetek során a párhuzamos szerkesztés metaforaalkotó jelenetei átalakulnak intellektuális montázsszá, „amely már nem a közvetlen érzékekhez szóló ingereken és motívumokon alapszik, hanem intellektuális hatásokra épít” (Bíró, 2001, 98. o.). Így a befogadó már túl van a professzor és a farkas metaforikus kapcsolatának felfedezésén. A következő lépés ezen összefüggés milyenségének a megállapítása. Mi más lenne ehhez a támpont egy filmszerű elbeszélés esetében, mint a képek hasonlósága. A sivatag és a kietlen táj a filozófus lelkét vetíti ki, sivár és nyugtalan, és természetesen magányos, akárcsak az utolsó farkas. Ez a metafora paradigmatis jelenetekben fejeződik ki: „itt él évek óta a Hauptstrasse leharcolt sivatagában” – illetve „Extremadurában, NINCS OTT SEMMI, hatalmas, kegyetlen, sivár, sík terület”. Ezek a képek mint gyakorító szintagmák értelmezendők, melyek között asszociatív és grafikai kapcsolat is van. A grafikai montázs funkciója az analógia, mely „visszatérő párhuzamossággal, egymásra emlékeztető ismétlődésekkel” képez asszociatív kapcsolatokat (Bíró, 2001, 96. o.).

Ez a párhuzamosság nem szolgál mást, mint a történet szintjén kijelölt cél elérését: bebizonyítani a lét hiábavalóságát. A tájbrázolás ezen megoldása Vasák (2000, 192. o.) *Sátántangó*-elemzésének a központi témája: „Az események tereként egyaránt hangsúlyos síkság, vízszintesek mindent átható uralma mintha mégis egyfajta rendezőelv megjelenésére utalna”. A tájbrázolás jelentőségét a grafikai montázssal való kifejezés növeli leginkább, s a Vasák által említett monotonitást is kiterjeszti más tájakra. Ez a kiterjesztés előfeltétele a leíró szintagmában megjelenő tájnak, ahol az olvasói attitűd hozzáteszi a csupán leírásra szorító kijelentésekhez a jelentést.

### A leíró szintagma

A leíró szintagma olyan képek összességét jelenti, amelyek „egyetlen értelmezhető viszonylata a térbeli párhuzamosság” (Metz, 1971, 229. o.). A következő jelenetekben nem érdekes más, csak az, hogy térben együtt léteznek, mintegy leírva a város képét: „Hogy tegyen egy kört odakint a Hauptstrasse mocskos járdáin, el a Goeben felé, aztán tovább a Kleistpark előtt a Kaiser-Wilhelm-Platzig, ott át a halasnál meg a Humana Second Handnál a másik oldalra, hogy már menjen is visszafelé, és a járda iszonyatosan mocskos volt, állandóan köptek, akár fiatal, akár öreg, mindenki állandóan köpött”. Látszik, hogy a montázsok a „bemutatott tények térbeli együtt létezésének” a leírására szolgálnak (Metz, 1971, 228. o.). Nem mond el semmi mást, mint azt, hogy a város, amelyben a professzor él, hogy néz ki, illetve milyenek azok az emberek, akik ebben a városban élnek. Maga a filozófus nem mond véleményt az állapotokról, csupán térben együtt létezik velük. A montázs értelmezhetőségének szempontjából tehát ebben az esetben csak a térbeliség a fontos. Az, hogy ez mit jelképez, már kívül esik a leíró szintagma montázshasználatának szerepkörén. A városképnek a kiábrándultság és reménytelenség szimbólumaként való felfogása már egyéni értelmezési stratégia kérdése, ami Krasznahorkai esetében természetesen helytálló: „A környezet tulajdonképpen minden szereplő számára idegen” (Szalay, 2010). Ugyanez a helyzet a bár leírásával is, az emberek és ezzel együtt a képek között nem igazán van kapcsolat, csupán térbeli elhelyezkedésük köti őket össze, ami alátámasztja az idegenség és elhidegülés motívumát, a montázs azonban csupán térbeli kapcsolaton alapuló illeszkedő vágás. Ennek a montázsfajtának a használatát tehát maga a gondolat kifejezése indokolja, és nem a montázsfajta a gondolatot.



Lengyel Imre Zsolt (2010) nyomozó munkájának gyümölcseként megállapítja, hogy a kötet végén említett intézmény az extremadurái táj művészeti ábrázolására tett kísérletekre szakosodott. A leíró szintagma tanulsága szerint csupán eme táj leírása történik, bármilyen pejoratív asszociáció nélkül. Ha

*A plán az irodalmi műben egyfajta aspektust jelent, és nem szigorúan képkivágatot. Az egyetlen mondat azt az illúziót kelti, hogy az egész történetet egyetlen beállításban látjuk. Ennek ellentmond az a tény, hogy mindeddig Krasznahorkai montázshasználatáról volt szó. Az ellentmondás feloldható: a beállítás ebben az esetben az a látószög, amelynek tükrében az egész történésfolyamat végigkövetjük. Ez pedig a kiábrándultság, a reménytelenség és az „ontologikus kétely” tükre (Thomka, 2010). A minden hiábavalóságának érzése tükröződik, út át a művön, hiszen tudjuk, hogy a spanyolországi kaland nem változtatott semmin, hősünk megint ugyanott üldögél, ahol eddig, egy berlini kocsmában. A novella önreflexív: arról szól, hogyan kell novellát írni. A válasz az ontologikus kétely jegyében született: nem lehet novellát írni. „Napról napra folyton újraírja a fejében José Miguel történetét.”*

azonban ezt összevetjük a biografikus áthallást is sugalmazó trükkregény kategóriájával – ahogyan azt Lengyel meg is teszi –, akkor a játékoság motívuma rajzolódik ki: a már korábban említettek szerint az extremadurái tájra nem közvetlenül vetődik a hiábavalóság mozzanata, hanem a berlini városképpel összevetve. Ez felfogható védekezésésként is: a durva gúny helyett Krasznahorkai ezzel a közvetettséggel az irónia szintjére lokalizálja magát az életet, vagyis „becsületes posztmodern műhöz illően bizonytalanítja el a határt valóság és fikció közt” (Lengyel, 2010).

### Az autonóm plán

Az előző három szegmentum az irodalmi műalkotás harmadik rétegébe tartozik, vagyis azt reprezentálják, „amiről a műben szó van”, tehát az „ábrázolt tárgy” rétegébe (Ingarden, 1971, 29. o.). Az *utolsó farkas* is igaz a következő kitétel: „az »ábrázolt tárgy« fogalmán nem kizárólag érzékelhető tárgyat kell értenünk, s nem is okvetlenül valami egyedit, hanem mindent, amiről a műben szó esik vagy a nyelvi képződmények segítségével kifejezésre jut” (Ingarden 1940: 36). Ezek tehát a novella leglényegibb részei, ezek közlik a mű mondanivalóját. Ennek ellenére azonban a hatodik szegmentum nem kevésbé jelentős, hiszen ez magyarázza meg a mű szűk értelemben vett formáját.

Ahhoz, hogy megértsük az autonóm plán fogalmát, először tisztáznunk kell a negyedik réteget: ez „egyfajta szemléletesség, amelyben az ábrázolt tárgy szemléletes módon megjelenik” (Ingarden, 1971, 29. o.). A prózában ez a szemléletesség lesz az, ami a mű

formáját meghatározza, ami végső soron a mű egészét figyelembe tudja venni, hiszen az autonóm plán „képes magába foglalni az öt elsőt” (Metz, 1971, 231. o.). Az *utolsó farkas* esetében az autonóm plán, vagyis a látószög a novellahosszúságú mondat.

Az *utolsó farkas* egy történetet mesél el a folyton újraírt történetről. Ez a sor a végtelenségig folytatható. Akár addig is, hogy a végén egyetlen mondat marad a történetből.

Ez az önreflexivitás ezen a szinten már teljes mértékig elhagyta a „reális alapot”, a hierarchizált világot. Ennek fényében érzékeljük el az olvasó az utolsó mondatához, amely eléri a már sokat emlegetett célt.

### Az utolsó mondat

Az utolsó mondat problematikája összetett. Egyrészt eléri a célját, tehát lebont, másrészt megerősít.

A lebontás a történet szintjén működik: zárójelbe teszi az addig elbeszélte eseményeket. Pontosabban azok elmondását. Darvasi Ferenc megfigyelése szerint a professzor már a filozófiában sem hisz, értelmetlennek gondolja a foglalkozását (Darvasi, 2010). Ez az értelmetlenség a nyelvre is kiterjed: „A nyelv ugyanis már nem alkalmas rá, hogy rögzíthetetlen tartalmaknak formát szolgáltasson, nem szolgál többé, mert körbeért, bejárt minden elképzelhető tartományt”. Ez az elképzelés Gorgias a nyelv elégtelenségére szóló axiómáira emlékeztet, s azon keresztül a gorgiaszi nihilizmus alaptételeire: „Az első az, hogy semmi sem létezik; a második, hogy ha létezik is valami, az megismerhetetlen az ember számára; a harmadik, hogy ha megismerhető is, kifejezhetetlen és más emberrel közölhetetlen” (Steiger, 2009, 33. o.). Ha az utolsó mondat nem is teljesen ezt fejezi ki, de azt mindenképp, hogy a szöveg esetleges referencialitása csupán véletlen.

Ebben az értelemben az utolsó mondat wittgensteini gesztus: „Az én kijelentéseim azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri, hogy értelmetlenek” (Wittgenstein, 2004, 103. o.). Krasznahorkai arról beszél, amiről lehetetlen beszélni: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” (Wittgenstein, 2004, 103. o.). Wittgensteinhez hasonlóan Krasznahorkai is az utolsó mondatért írta meg a művét, amelynek célja volt, mégpedig a teljes lebontás és megsemmisítés. Ennek fényében nevezhetnénk akár önromboló epikának is ezt a művet, de a hierarchizált világábrázolás miatt ez nem teljesen állná meg a helyét.

A megerősítés elméleti szinten működik: az utolsó mondatához hasonló szövegekkel a filmek inzertjeiben szoktunk találkozni. S ezzel mindenki találkozik, hiszen a 20. századi kultúrantropológia alaptétele szerint „a világra jövő emberpalánta végletesen ki van szolgáltatva annak az emberi környezetnek, amelybe beleszületik” (S. Varga, 2006, 3. o.). Azt pedig, hogy a film a 20. és 21. századhoz mennyire hozzátartozik, meggyőzően bebizonyította Sággy Miklós (2009, 11–26. o.) könyvének előszavában. Az utolsó mondat tehát magának a novellának a filmszerűségét is határozottan igazolja.

### Összegzés

Az a megállapítás, mi szerint a „film és irodalom kapcsolatát szokás a megfilmesítésre leszűkíteni” (Györffy, 1980, 5. o.), szerencsére már meghaladott tény. A két művészeti ág kapcsolata már túlnőtt a pusztán adaptáción: az irodalom beépült a filmbe (lásd Nánay, 2000), a film beépült az irodalomba (lásd Sággy, 2009). Ennek fényében még csak Occam borotvája ellen sem vétünk: „Sokaság szükségtelenül nem tételezendő” (Kunzmann, Burkard és Wiedmann, 1999, 89. o.). Ez a tétel az esztétikában „belemagyarázás” (esetleg: túlinterpertálás) néven van jelen: „olyan asszociációs sorokat sorolhatunk ide, amelyek vagy túl hosszúak, vagy kiindulópontjuknál szubjektívek, azaz nem a műalkotás tárgyi sajátosságain, hanem a befogadó lelkiállapotán vagy személyes preferenciáján alapulnak” (Kovács, 2009). Amennyiben a film az irodalom immanens közegébe került, akkor „belemagyarázásról” szó sem lehet. Csupán az eddig „kanonizált” filmszerű magyar irodalmi alkotások (Mándy Iván több műve, Mészöly

Miklós *Film* című regénye, Bodor Ádám egyes művei) mellé Krasznahorkai László ezen novelláját is fel kell venni.

Az, hogy *Az utolsó farkas* filmszerűsége kiterjeszhető-e több Krasznahorkai-műre is, alaposabb kutatást igényel. Ezen túl azt is megélné vizsgálni, hogy ez a filmszerűség csupán a „korszellem” hatására jelenik meg, vagy pedig állandó filmes alkotótársa, Tarr Béla hatása is megfigyelhető-e. Ehhez mindkét alkotó teljes életművét vizsgálni kell külön-külön és összevetve is.

### Irodalomjegyzék

- Bazin, A. (2002): *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest.
- Bíró Yvette (2001): *A hetedik művészet*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Darvasi Ferenc (2010): Déjá vu. Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*. *Bárka*, 1. sz. 2012. 01. 08-i megtekintés, <http://www.barkaonline.hu/kritika/1352-darvasi-ferenc-kritikaja>
- Györfly Miklós (1980): Emberek író- és felvevőgép-pel. A magyar próza és film egy évtizede. *Filmkultúra*, 1. sz. 5–24.
- Ingarden, R. (1971): Az irodalmi műalkotás kétdimenziós szerkezete. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus*. II. Európa Könyvkiadó, Budapest. 27–40.
- Kovács András Bálint (2009): *Mozgóképelemzés*. Palatinus Kiadó, Budapest. 2012. 01. 08-i megtekintés, [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com\\_tananyag&task=showElements&id\\_tananyag=61](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=61)
- Kunzmann, P., Burkard, F.-P. és Wiedmann, F. (1999): *Filozófia*. Athenaeum Kiadó, Budapest.
- Lengyel Imre Zsolt (2010): A pusztulás, vagyis a létezés. Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*. *Alföld*, június. 2012. 01. 08-i megtekintés, <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/244>
- Metz, Ch. (1971): Az elbeszélő film mondattana. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus*. I. Európa Könyvkiadó, Budapest. 225–232.
- Metz, Ch. (1977): Metafora/metonímia avagy a képzeletbeli referens. *Filmspirál*, 2. 4. sz. 2–42.
- Nánay Bence (2000): Túl az adaptáción. In: Gáncs Anna és Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film*
- és irodalom egymásra hatása*. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest. 21–44.
- S. Varga Pál (2006): Ami magyar s ami emberi. *Disputa*, július, 3. 2012. 01. 08-i megtekintés, [http://www.deol.hu/disputa/2006/Disputa\\_06-07.pdf](http://www.deol.hu/disputa/2006/Disputa_06-07.pdf)
- Sághy Miklós (2009): *A fűny retorikája*. Tiszatáj Könyvek, Szeged.
- Steiger Kornél (2009, szerk.): *Bevezetés a filozófiába. Szöveggyűjtemény*. Holnap Kiadó, Budapest.
- Szalay Zoltán (2010): A hiábavalóság emlékműve – Krasznahorkai László *Az utolsó farkas* című kötetéről. *Irodalmi Szemle*, 53. 2. sz. 83–85.
- Szűcs Balázs Péter (2009): *Az utolsó farkas nyomában*. 2012. 01. 08-i megtekintés, <http://www.litera.hu/hirek/az-utolso-farkas-nyomaban>
- Thomka Beáta (2010): ...Mesélte aztán később... Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas. Jelenkor*, 53. 10. sz. 1134–1135. 2012. 01. 08-i megtekintés, <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=2132>
- Vasák Benedek Balázs (2000): *Az utolsó dombon. Tájékp és tájbrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*. In: Gáncs Anna és Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest. 185–205.
- Wittgenstein, L. (2004) *Logikai-filozófiai értekezés*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

**Bukovits Attila**

Eötvös Loránd Tudományegyetem,  
magyar szak, 2. évfolyam