

《最晚在都灵》与《都灵之马》的“反叙事”同构

常璐芸¹ 郭红英²

(1.运城学院 中文系, 山西 运城 044000; 2.河北城乡建设学校 产教融合中心, 河北 石家庄 050031)

摘要: 2011年, 匈牙利导演贝拉·塔尔将《都灵之马》搬上大荧幕, 电影改编自克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛超短篇小说《最晚在都灵》。这一跨媒介转化呈现出独特的“反叙事”同构机制: 文本与影像共同推进事件的削弱、主体的淡化与叙事逻辑的拆解, 形成一种“去事件—去心理—去主体”的叙事贫乏; 电影在结构重构中以时间替代事件, 通过长镜头与重复将叙事转化为“时间的物质经验”, 使“反叙事”成为对世界感知方式的重塑; 短文本与长影像之间并非简单的改编关系, 而是一种超越媒介差异的反叙事共谋: 文学以语言的压缩抵抗意义, 电影以时间的延宕抵抗虚无。这种跨媒介成为拉斯洛与塔尔回应现代性危机的共同策略。

关键词: 拉斯洛; 塔尔; “反叙事”; 跨媒介

中图分类号: I565

文献标识码: A

文章编号: 2095—3763(2026)03—0061—06

DOI: 10.16729/j.cnki.jhnn.2026.03.008

克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛 (Krasznahorkai László, 1954 —) 作为 2025 年诺贝尔文学奖获得者, 一直在文学形式上进行着有别于传统文学的探索。其写作以绵延长句、模糊时间界限与末世氛围著称, 持续拆解情节中心主义结构。小说集《世界在前进》(Megy a világ) 收录的短篇《最晚在都灵》(Legkésőbb Torinóban) 即以 1889 年尼采在都灵街头抱马痛哭的轶事为引子^{[1]19}, 却迅速抽离事件本身, 将叙述引向对精神与存在问题的沉思。情节被压缩至最低限度, 语言成为承载时间与意识重量的媒介。

2011 年, 匈牙利导演贝拉·塔尔 (Béla Tarr, 1955 —) 将该文本改编为电影《都灵之马》(A torinói ló 2011)。这部电影的编剧由拉斯洛与导演共担。影片时长 150 分钟, 却几乎不再叙述尼采, 而是呈现马夫、女儿与马在六日之中的生活状态。一个极度短小的文本如何生成一部长时影像? 电影是否仍保留原作的精神内核? 这一跨媒介转化并非情节扩展, 而是一种结构同构。本文认为,《最晚在都灵》与《都灵之马》共同构成了拉斯洛创作中最典型的“反叙事”实践。

所谓“反叙事”, 是现代性危机的持续深化催生了对传统叙事范式的系统性反思, 它并非简单否定叙事, 而是对传统情节驱动型叙事结构的主动拆解与结构性削弱。“反叙事”作为解构意义生成的策略性实践, 正成为阐释存在困境的关键话语。在经典叙事理论 (如热奈特、里科等) 框架中, 叙事通常以事件、因果链条、人物行动与时间推进为核心动力, 强调情节的发展与意义的生成。然而, 20 世纪以来, 随着现代主义与后现代主义文学的兴起, 大量作品开始有意识地削弱事件、解构主体、打破时间线性结构, 使叙事从“讲述故事”转向“呈现存在状态”。由此, 本文所指的“反叙事”, 是一种通过“去事件—去心理—去主体”的叙事贫乏化操作, 使叙事从推动情节的工具退化为对时间重量的被迫体验, 从而在意义虚无中构建抵抗性存在的叙事实践。这两部作品中, 传统叙事手法被稀释, 事件让位于时间本身, 人物的内心刻画被解离, 叙事退化为一种“生命虚耗”的体验。正是这一“反叙事”底色, 使短文本与长影像在跨媒介过程中完成深层同构。

收稿日期: 2026—01—03

作者简介: 常璐芸 (1986—), 女, 山西武乡人, 运城学院中文系教师, 博士, 主要研究方向为法语文学与世界文学理论。

一、去事件化、去心理化与非人类中心叙事

自20世纪80年代以来,拉斯洛与塔尔形成了稳定的跨媒介合作关系,《撒旦探戈》(*Sátántangó*, 1985)和《抵抗的忧郁》(*Az ellenállás melankóliája*, 1989)及最终的《都灵之马》均体现出文学与影像的深度同构。可以说,塔尔的成熟期电影深深根植于拉斯洛的文学世界:末世般的氛围、极慢节奏的叙事、反情节结构、对废墟空间与动物形象的执着,均来自拉斯洛的文本。二者构成了独特而稀有的跨媒介创作共同体,而《都灵之马》正是这一合作链条的集大成者。

《最晚在都灵》的后半段叙事将道德与生活连接,在“我”“我们”的人称变化中,追求道德的最高层级,即集体道德感。这篇小说的叙述完全摒弃传统的事件结构,语言不断延展而失去情节推动力。作者采用寓言化、意象化的风格,勾勒出尼采事件的精神废墟。不仅如此,文本几乎不包含人物心理活动,人物被语言的浪潮所吞没,成为作者思维碎片中的符号性存在。拉斯洛的叙述方式既不同于现代主义的碎片化,也不属于后现代的拼贴,更接近寓言化与意象化相结合的末世独白。

电影《都灵之马》将拉斯洛小说中的反叙事推向更极端的形态。影片呈现了一种反复的结构,导演采用长镜头聚焦于主人公的脸部特写,记录马夫、马与女儿的生活日常。马夫和女儿似乎没有可以住的房子,一直在风中度过这六天。他们每天重复同样的动作:穿衣、取水、吃土豆、凝视窗外。这六天没有故事的发展,而是徒劳的重复与衰败,枯死的水井、熄灭的灯光、无法下咽的土豆等,都在暗示着毫无希望的生活。人物刻画更加极端,马夫与女儿几乎没有交流,甚至没有明显的心理活动。他们似乎已经失去了“人”的意义,更像是末世世界的机械装置。影片呈现的并非寻常灾难,而是“一场气象、人类与社会的末日浩劫,世界在事件发生后彻底崩塌的末世图景”^{[2]146}。塔尔的镜头语言让人物的面孔如同荒凉地貌,他们的存在成为苦难的载体,而非具备心理深度、动机明确的叙事主体。也就是说,《都灵之马》并未背离《最晚在都灵》的反叙事逻辑,即叙事的缓慢和极简主义、线性进展的缺失、事件的重复、角色或事件的最小化以及人类角色动机的缺乏,而是将其推向视觉化、极限化的形式。

从文本到电影,拉斯洛与塔尔共同构造了一个去事件化与去心理化的叙事世界:叙述不再记录事件的发生,而是记录即将走入末世的生活与世界。人物不再是叙事的动力,而是被置于“时间的面前”,在沉默和枯竭中显露存在的脆弱性。拉斯洛的小说可能极少甚至拒绝描写人物的心理活动,人物对话贫瘠或功能化,如同被外部力量(历史、命运)驱动木偶。塔尔的电影中,演员的面孔(尤其是车夫)如同地貌,其沉默和重复的动作,使其更像一个承受苦难的存在符号,而非一个有深度的个体。

更值得注意的是,无论在小说还是电影中,“马”都不再是物件,而是叙述中心的关键角色。在近些年来的中外作品中,非人类叙事现象已成为认知叙事学领域日益关注的研究课题,而拉斯洛与塔尔的作品恰好处于这一研究线索的重要位置。两部作品通过末世题材的设定,以非拟人化手法呈现动物的意识体验,而《都灵之马》可进一步解读为试图描绘动物内心世界的尝试^[3]。“理解其他有感知能力的生命体如何体验世界,既异常简单又极其困难”^[4],这种认知转变历经了从18世纪末的拟人化投射到20世纪的独立主体认同过程。进化论带来的生物学连续性认知,为解构人类与非人类的二元对立提供了理论基础。后现代叙事正是通过打破这种对立,展现出其特有的“动物性”特征。

在《都灵之马》中,马匹虽非传统意义上的叙述者,但其在叙事中的地位与人类角色相当。影片通过缓慢的时间流动、重复的动作仪式和对基本生理需求的强调,将车夫、女儿与马置于同一存在平面。“在虚构作品中,我们完全可以将这个角色交给动物来扮演”^{[5]244},非人类叙述者通过聚焦化、角色刻画和意识描绘来唤起非人类经验性。尽管文本与电影媒介存在差异,《都灵之马》呈现的动物角色并非叙述者,其作用与影片中人类角色相当。电影中,马夫、女儿与马的生活以缓慢的时间流动、重复的动作和基本生理需求为特征,通过这种拍摄手法,人类角色与非人类角色获得了同等地位。

语言的缺席进一步消融了人类与动物的等级边界。《最晚在都灵》中的马没有语言，却引发了尼采的崩溃。《都灵之马》中，人物与马都处于失语的状态，这种交流的缺失非但不是障碍，反而成为构建跨物种连续系统的关键叙事策略。影片始终受到动物视角的潜在制约，旨在呈现“非人类思维的纹理、内容或形态”^{[6][192]}，人类与动物的意识存在于生物进化与文化发展的连续系统中，这意味着人类与某些动物物种共享特定经验层面，从而实现跨物种识别与交流。塔尔通过极致的长镜头美学，将观众带入一个既熟悉又陌生的感知世界。这种影像语言既创造沉浸感，又保持审美距离，使观众得以窥见非人类体验的潜在可能，从而在生物进化与文化发展的连续系统中，实现真正的跨物种识别与理解。

尽管文学与电影媒介不同，但两部作品的“反叙事”策略产生了相同效果：重新审视人类中心主义的世界观。拉斯洛的文学世界及其在塔尔电影中的延展，均指向一种反人类中心主义的伦理视角。他们通过简化场景、降低叙事动作、削弱心理刻画、强化生存最低限度，构造出一个强调物种连续性与生存平等性的末世空间。可以说，电影《都灵之马》是对拉斯洛“反叙事”文学的光学放大。无论在文本还是电影中，拉斯洛与塔尔都通过反叙事、非人类中心叙述与末世美学，将读者与观众引向一个必须重新思考“人类何以为人、人类如何与非人共同生存”的时代性问题。

二、结构重构下的“时间叙事”

无论是在《最晚在都灵》，还是在《都灵之马》中，主体性的塌陷都与一种被重新组织，甚至被“夺回”的时间结构紧密相关。在这两部作品中，人物并非通过行动或事件来确立自身位置，而是被置于一种异常缓慢、近乎停滞的时间流之中。主体不再是时间的承载者或推动者，而是被时间包围、挤压并逐步消耗的存在，并“奇迹般地使其脱离承载者的个体”^{[7][14-15]}。拉斯洛与塔尔的“反叙事”并不只是对情节的削减，更是一种时间结构的根本性重构：时间不再服务于叙事，而成为支配叙事的力量。

在《最晚在都灵》中，叙述转入一种近乎无边界的思想流动之中，语言不断延展，却不再指向任何可被完成的行动或结果。在这里，时间摆脱了“先后”“进展”或“结果”的形式，呈现为一种无法分割、也无法度量的持续状态。人物被时间所占据，而非“经历”时间，成为时间之中的存在物。正是在这种结构中，主体逐渐失去了其作为行动者的功能，只剩下作为时间性受难者的形态。这一时间结构直接导致了主体性的抽空。尼采在文本中不再是一个具备心理深度与行动意图的人物，拉斯洛将他转化为一种思想与道德张力的承载体。他的存在不再通过行为展开，而是被固定在一个象征性的时间断裂点上。时间不再围绕主体展开，主体反而成为时间流动中的残余。拉斯洛通过不断削弱时间的组织功能，使叙述陷入一种缓慢而无逻辑的持续之中。

电影《都灵之马》将这一时间结构进一步物质化。影片并未试图恢复任何被削弱的事件逻辑，而是通过影像手段将时间本身转化为一种可被感知的存在。影片中的时间不再以“发展”为目标，其特征是持续、延宕与耗尽。人物的生活被置入一种近乎封闭的时间循环之中，但这种循环并非为了制造叙事节奏，而是为了让时间的重量不断累积。在这一结构中，时间不再是中性的背景，而成为一种具有压迫性的存在条件。人物的行动不再构成时间的单位，反而被时间吞没。这种时间经验并非源于外部灾难或突发事件，而是来自时间本身的运作方式。当时间失去组织事件的能力，它便不再生成意义，而以纯粹的持续形式消耗一切存在。主体在此不再拥有内在深度，只成为时间作用下的表面存在，其意义来自持续地承受而非内心的展开。

由此可以看出，与其说拉斯洛与塔尔在作品中“删减主体”，不如说他们通过重构时间结构，使主体失去了存在的基础。传统叙事依靠主体推动时间，在此处，时间反而吞噬了主体，成为叙事的绝对力量。作者似乎只是表面上屈从于现代性驱使的欲望——这种“不顾一切地活着”的欲望促使我们“在由人类组织的、无疑不存在任何痛苦的社会中找到出路”^{[1][20]}。这种时间结构的转变，使叙事从围绕行动展开，转向围绕存在

状态本身展开。主体性的消隐已不属于人物塑造层面，它不过是时间叙事被重新组织后的必然结果。

这一时间结构同样深刻影响了作品对历史的处理方式。在《最晚在都灵》中，尼采作为历史人物的具体身份被迅速悬置，历史不再作为可被叙述的进程出现，而仅仅退化为一种精神背景或象征性残余。历史不再生成事件，也不再提供解释框架，它仅以一种不可言说的压力形式存在于文本之中。主体无法通过历史确立自身位置，只能在历史的阴影中被动承受时间的重量。《都灵之马》则进一步放大了这种历史时间的崩塌。影片中的人物身份始终处于不确定状态，历史不再构成连续的时间轴，被压缩为一种末世性的停滞状态。时间不再通向任何目标，转而不断指向耗尽与终结。这种时间结构使人物彻底失去了超越性的可能，只能在纯粹现象层面的持续与衰败中生存。

《都灵之马》中，马车夫的身份始终成谜，正是这种历史悬置的象征。影片并未试图重建历史语境，而是将人物置于一个失去时间坐标的末世空间之中，使其存在本身成为问题。影片所呈现的并非历史的进程，而是历史失去叙事框架后的残余状态：一个不确定且充满危险的末世缝隙，他们仿佛生活在历史的边缘地带，既无法回到过去，也无法通向未来。拉斯洛笔下的人物都是处于危机中的个体。然而，世界寓言式的终结指向西方文明的瓦解，一个由理性、逻辑、抽象概念所构建的世界逐渐剥离了“事物”本身的现实维度。现代人无法再在事件之间建构关联纽带，也无法体验时间的线性进程。主体既不再具备形而上学的超越性，也难以维持现象学意义上的体验能力。在这种状态下，时间失去组织能力，不再能够产生事件、角色或主体。拉斯洛在作品中正是通过剥夺时间的意义来瓦解叙事，使作品呈现为一种在废墟上徘徊的意识形式。

这种时间结构与20世纪后半叶以来对主体与历史的普遍怀疑密切相关：一方面反思人物主体在文本中的地位及其表现方式，另一方面忧虑批评理论的危机与阐释范式的缺失。在“大叙事”崩塌之后，历史不再被理解为连续进步的过程，而呈现为断裂、残余与停滞。拉斯洛的写作正是在这一背景下展开的：他拒绝通过情节重建历史秩序，通过瓦解时间的叙事功能，呈现出一个在废墟中停滞的世界。主体不再是意义的来源，而是时间失序后的产物。拉斯洛早期短篇小说集中对历史并未直接呈现，他借助寓言、童话与圣经神话（道路、旅程、船只等）的象征体系，与时间建立了一种独特关系。他以先锋派与实验文学为资源，提出一种新的虚构方案：既关注语言本身的表述状态及元叙事反思，也不放弃对“主体的回归”^{[8][20]}的探寻。

在这一时间结构中，叙事转而迫使读者与观众直面时间本身的重量，而非服务于理解世界。时间从被讲述转为被感知，从被组织转为被承受，叙事也因此从讲述故事转向呈现存在。这正是《最晚在都灵》与《都灵之马》在结构层面完成的深层同构：通过时间的重构，使“反叙事”成为一种关于存在的极端形式。

三、“反叙事”的跨媒介延展

作为一篇极短的小说，《最晚在都灵》只需15至20分钟就可以读完了。但就是这样一篇小说，被改编为时长150分钟的电影。导演塔尔不断在影片中使用长镜头，将镜头语言无限放大，以弥补原小说中所没有的情节。但是这种改编并没有忽略原小说中“反叙事”的特点，反而将其通过极端视觉化以呈现，这是一个典型的跨媒介增幅。可以看出，这是拉斯洛与塔尔的一次跨媒介的“共谋”。文学通过“少”来构造贫乏，而电影必须通过“多”才能让贫乏可见，因为影像是持续时间的艺术，它不能通过省略或悬置直接制造类似文学中的“空白”，塔尔只有通过超长镜头才能把原文中的贫乏具体化、物质化。这是一种美学上的互补，不仅是文本的忠实或延展，更是两种媒介为了达到同样的反叙事目标，必须沿不同路径走向极端。这种从“短文本”到“长影像”的反常结构，是由文学与电影作为不同媒介内部的结构逻辑、时代美学条件和作者个人的创作理论共同塑造。

首先，从跨媒介理论的角度而言，《最晚在都灵》与《都灵之马》的关系并非简单的叙事内容层面的移植，

而是一次“超媒介叙事”^[9]。文本可以通过压缩事件、减少细节、悬置因果关系来抵抗叙事，但影像作为一种“可时间持续”的艺术，无法通过“删减”来表现空白，只能通过延宕、重复与动作迟缓，使贫乏成为可被感知的经验。小说削弱的是意义生成的机制，而电影削弱的是观众观看世界的方式；二者共同追求“反叙事”，但选用的是完全不同的路径，这正是跨媒介延展的根源。小说的基本特性是叙事性，如果将这种特性转接至改编的戏剧、电影、电视等其他媒介，就完成了一次超媒介叙事。“反叙事”将小说与电影连接起来，生成一种抵抗意义的共谋：小说通过语言的抽空来抵抗解释，电影则通过时间的拖延来抵抗注意力；小说剥夺人物心理来削弱主体，电影让人物陷入机械动作的循环来消解能动性；小说拒绝叙述事件，电影拒绝让事件发生。“反叙事”在跨媒介中保持一致，其实现方式由媒介的物质性所决定。正因为拉斯洛的小说稀薄到几乎无法维持叙事，塔尔的电影才被迫在“无事件”中构造时间的物质性，让长镜头成为反叙事的视觉逻辑。

其次，《都灵之马》的长镜头并非纯粹的美学选择，而是具有强烈的政治与历史背景。塔尔的电影美学深深植根于冷战后匈牙利的政治现实与文化停滞状态。在历史转型失败、意识形态失效、大叙事破产的时代，电影再现了20世纪初农民那种艰难又绝望的生存状态。塔尔的长镜头继承了东欧影像传统的政治姿态——拒绝叙事。但不可否认的是，塔尔在影片中用马拒绝挪步、父女饮食的镜头，来象征现实中对生活不屈的农民。以极简的镜头来体现缥缈的价值，这使得《都灵之马》的“过度缓慢”不仅是对小说的延伸，更是对时代症候的再现：电影之所以如此漫长，是因为它所对应的并非纯粹的小说，而是东欧社会的历史情境本身。换言之，小说提供了一个极简的核心，电影将其置入一个极重的时代之中，使反叙事在影像中获得了政治的重量。与此同时，电影中那种将虚构世界简单等同于历史重构的概念已经过时。

再次，塔尔能够不断地改编拉斯洛的作品，最重要的是两位艺术家形成了一种深层次的思想同构。虽然两者属于不同的媒介领域，却在同一历史氛围中面临相同的精神危机。名为尼采的哲学家带来了一场西方思想的危机，“上帝之死”隐喻着上帝已经受制于自己的创造物，现代性的发展即将走向虚无主义。或许动物比人类更能领悟这种危机，《最晚在都灵》与《都灵之马》的关注焦点并非思想史本身，而是思想史的边缘地带，尤其是当这种审视以非人类视角，不以人类中心主义为前提时。电影中第六天，世界彻底陷入黑暗，万物回归原始状态，就像《圣经·启示录》中所描绘的末世景象。《最晚在都灵》的寓言尚未完全展开，《都灵之马》预示着历史的转折悄然发生。“在自我呈现中，不是为了自我完善，而是凭借我作为独一无二的存在，为他人赎罪”^{[10]278-279}，拉斯洛与塔尔以本质主义的呈现方式，将作品与现实连接，以此对抗历史带来的虚无主义。“短文本”与“长影像”在形式上看似相反，实际上共享着同一精神结构：用反叙事来对抗虚无主义的侵蚀，使文学与电影在各自的边界处汇合成一种“终末式”的表达。

因此，《都灵之马》对《最晚在都灵》的跨媒介延展，绝不仅仅是作品内部对应关系，更是时代性、媒介性、艺术性与历史症候共同作用的结果。小说与电影在“反叙事”道路上各走向极端，一个走向文本的极简，一个走向影像的极长。拉斯洛小说的极短篇幅并不是塔尔电影简朴美学的依据，而是其极端化的前提条件：正因为文本稀薄到无以为继，电影才被迫在“无事件”的空间中构造时间的物质性，以长镜头、重复和动作的迟缓来让贫乏的世界呈现为一种可被感知的经验。短篇小说与长篇电影之间的巨大落差，正是“反叙事”在超媒介性完成中的必然。

通过对《最晚在都灵》与《都灵之马》的跨媒介比较，本文试图揭示一种超越文本与影像的深层美学结构：反叙事如何在现代性危机与媒介转型中成为抵抗虚无主义的共同路径。拉斯洛的小说通过压缩事件、消解主体与抽空语言，构建了一种“贫乏的文学”；塔尔的电影则以长镜头、重复与时间延宕，将叙事简化为重复事件，使“贫乏”成为一种可被体验的影像现实。两者在媒介策略上迥异，但在思想结构上高度一致：皆通过摧毁叙事的传统功能来呈现世界的沉默、主体的消失与意义的坍塌。

跨媒介研究不应停留在情节对应或美学对照层面,而应关注不同媒介在何种理论、时代与哲学背景下达成深层的同构关系。《最晚在都灵》与《都灵之马》所呈现的,正是一种超越文本内容的跨媒介思想运动:通过“反叙事”抵抗虚无,通过贫乏抵抗意义,通过时间抵抗世界的耗尽。换言之,二者在跨媒介实践中真正发挥作用的并非“改编”,而是将世界的终结体验从语言翻译为时间,将文学的反叙事转写为影像的抵抗。

参考文献:

- [1] [匈牙利]克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛. 世界在前进[M]. 舒荪乐,译. 北京:人民文学出版社, 2025.
- [2] András Bálint Kovács. The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes[M]. London: Wallflower Press, 2013.
- [3] Lars Bernaerts, Marco Caracciolo, Luc Herman, Bart Vervaeck. The Storied Lives of Non-Human Narrators[J]. Narrative, 2014, 22(1):68-93.
- [4] Marco Caracciolo. “Three smells exist in this world”: Literary Fiction and Animal Phenomenology in Italo Svevo’s “Argo and His Master”[J]. MFS Modern Fiction Studies, 2014, 60(3):484-505.
- [5] Gérard Genette. Narrative Discourse: An Essay in Method[M]. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- [6] William Nelles. Beyond the Bird’s Eye: Animal Focalization[J]. Narrative, 2001, 9(2):188-194.
- [7] Pierre Michon, Le roi vient quand il veut – propos sur la littérature. Paris: Albin Michel, 2007:14-15.
- [8] Dominique Viart, Filiations littéraires[A], dans : Dominique Viart, Jan Baetens (dir.), Écritures contemporaines 2 : L’état du roman contemporain[C], Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 1999, p. 120.
- [9] 何成洲. 跨媒介研究的理论与方法[J]. 西北工业大学学报(社会科学版), 2023(2):66-75.
- [10] Emmanuel Levinas. Autrement qu’être ou au-delà de l’essence[M]. Paris: Librairie générale française, coll. “Le Livre de poche”, 1990:278-279.

“Anti-Narrative” Isomorphism Between *No Later Than Turin* and *The Turin Horse*

CHANG Lu-yun¹, GUO Hong-ying²

(1. Department of Chinese Language and Literature Yuncheng University, Shanxi 044000, China;

2. Industry-Education Integration Center, Hebei Urban and Rural Construction School, Shijiazhuang, Hebei 050031, China)

Abstract: In 2011, Hungarian director Béla Tarr adapted Krasznahorkai László’s ultra-short story *No Later Than Turin* into the film *The Turin Horse*. This transmedia adaptation reveals a unique mechanism of “anti-narrative” isomorphism: both text and image work together to weaken events, dilute subjectivity, and deconstruct narrative logic, resulting in a narrative impoverishment characterized by “de-event, de-psychology, de-subject.” In its structural reconfiguration, the film replaces events with time, transforming narrative into a “material experience of time” through long takes and repetition, thus reshaping “anti-narrative” into a mode of perceiving the world. The relationship between the short text and the lengthy film is not merely one of adaptation, but rather a transmedia conspiracy that transcends medium-specific differences: literature resists meaning through linguistic compression, while cinema resists nihilism through temporal prolongation. This cross-media approach serves as a shared strategy for both Krasznahorkai and Tarr to respond to the crisis of modernity.

Key words: Krasznahorkai László; Béla Tarr; “anti-narrative”; transmedia

责任编辑: 刘孝文