



BARBÁROK-VÁLTOZATOK

Móricz és Grecsó

Iogikus, bár talán túlságosan is magától értetődő gesztusnak látszik, ha Móricz Zsigmond és Grecsó Krisztián prózáját vizsgálja összehasonlító jelleggel egy tanulmány. A két szerző szövegeinek párhuzamba állítása valóban könnyedén adódik, mert Grecsó maga is előszeretettel él a *móriczi hagyomány* – kissé nehezen körvonalazható, mert széttartó szövegbázison nyugvó – kártyájának kijátszásával, elég, ha csak a szerző Móricz-esszéjére,¹ interjúira, vagy éppen a több Grecsó-kötetben is olvasható Móricz-mottókra gondolunk. A *Barbárok* című Grecsó-novella pedig *expressis verbis* jelzi: határozottan kapcsolódni kíván Móricz novellisztikájához,² hiszen Grecsó itt nem csupán Móricz-allúziókat épít be, mint más műveiben (mottóként vagy a textus szerves részeként), hanem a cím újrafelhasználása révén lép párbeszédbe az ismert Móricz-novellával. Az eredetileg az ÉS-ben megjelent Grecsó-novellából (2005) néhány évvel később Mikluzic Benec készítette rövidfilmet a kortárs szövegeket adaptáló *Hajónapló*-sorozat részeként (2010), amelynek tanulságait, bizonyos fogásait a szerző átemelte a *Barbárok* immár kötetben napvilágot látott verziójába (*Jelmez-bál*, 2016). A szöveg több mint tízéves alakulástörténete és az így létrejött három változat többszintű párbeszédet eredményezett: a kiindulópontnak tekinthető Móricz-novella (hozzáértve annak 1966-os filmváltozatát), valamint a Grecsó-történet különféle transzformációi izgalmas módon kapcsolódnak össze és kínálják fel az interpretáció lehetőségét.

Előljáróban érdemes leszögezni: ez a többszintű kapcsolatrendszer kétségkívül jól tesz valamennyi, játékba hívott textusnak. Szilágyi Zsófia Tar és Móricz kapcsán

még arról beszél, hogy egy ilyen kapcsolatból elsősorban Móricz profitálhat: a kortársak segíthetnek közel hozni őt, de Móricz nem siethet a kései utódok segítségére.³ A jelenből szemlélve azonban ez már nem ennyire egyértelmű. Az egyirányú kapcsolat legfőképpen azért tűnik árnyalhatónak, mert az elmúlt két évtized Móricz-kutatásai folytán nemcsak stabilizálódott Móricz kanonikus pozíciója, de megtörtént szövegeinek több szempontot mozgató újraolvasása is. Jelen dolgozat részben ehhez a hullámhoz szeretne kapcsolódni, azáltal, hogy figyelembe veszi a *Barbárok*-változatok tematikus és motivikus kapcsolóelemeit.

Világos, hogy a cím kölcsönzése önmagában még nem lenne elégséges bizonyítéka a Móricz- és Grecsó-próza között fennálló rokonságnak – sőt, egy ironikus gesztussal akár teljesen ellentétes jelentések kijátszására is alkalmas lehetne. A vizsgált Móricz- és Grecsó-szövegek esetében éppen a cím által hordozott, a novellák legfontosabb esszenciájaként aposztrofált fogalom jelentése marad, ha nem is egészen és egyformán megválaszolatlan, de legalábbis nyugtalanítóan többértelmű. Arra a kérdésre ugyanis, hogy ki vagy mi számít pontosan barbárnak, egyik esetben sem kapunk explicit választ. Móricz novellájában a bíró szájából hangzik el a címadó szó, ráadásul hangsúlyos helyen: ezzel zárul a szöveg, mintegy keretezve a textust.⁴ A tettes felmutatása, a barbárság tényének regisztrálása a lezárt-ság érzetét kölcsönzi a szövegnek, amikor a halálos ítélet mellett – többletbüntetésként – huszonöt botütésre ítélik a veres juhászt. A novella utolsó szava, a „barbárok” különös többszáma egy univerzálisan értelmezhető erkölcsi ítéletté válik, amelyben immár nem

csupán egy, a modern társadalmon kívül élő, a polgári jog szerint többszörös bűnöző felett mondanak ítéletet, hanem ez az ítélet általános érvényűvé válik: az elbeszélő saját korának társadalmát, mentalitását jellemzi a barbárság koraként. Cséve Anna így fogalmaz: „a *Barbárok*ban a bíró az, aki nem (csak) saját intézményének képviselője, hanem egy olyan beszédminőség, melynek ellentétében megmutatkozhat, miként gondolkodik a szerző, hiszen ő köti össze és »mondja ki« a címet és az ítéletet, mely a történet minden szereplőjére, az elítélt és a vizsgálóbírói szerepek nézőpontjainak cserelhetőségére, nézőpontváltásokra és az elbeszélő szerep-játékára is vonatkozhat”.⁵

Ugyanez az általános érvényű bűnösség fogalmazódik meg, kicsit másképpen, a Grecsó-féle *Barbárok*-változatban. Ebben a szövegben különös módon el sem hangzik a címadó szó, viszont többször ismétlődik a „fertő” kifejezés, amely ebben az esetben alighanem a barbárság ekvivalense lehet. Az első alkalommal a falusi házigazda, Tibi bácsi mondja ki a szót a híradóban közvetített gyilkossághoz fűzött kommentárként, áttételesen az egész fővárosra vonatkozólag. Látszólag itt nem történik más, mint a naív tekintet újratermíti a „tisza falu – bűnös város” opozícióját, zárójelbe téve mindazokat az eseményeket, amelyek már Móriczot és kortársait ennek az ellentétnek az újragondolására, finomítására készítették. Egy másik alkalommal pedig Bernát Árpai, a gyilkosság elkövetője illeti ezzel a kifejezéssel a falusi közeget, amikor főként a vallásos hagyományok kiüresedését, valamint az így létrejövő kulturális vákuumban keletkező, némi jóindulattal heterogénnek nevezhető miliőt kárhóztatja. Jól látszik, hogy ebben az esetben talán a Móricz-szövegnél is radikálisabban cserélődik fel vádló és vádlott, bűnös és áldozat viszonya; a gyilkosságot elkövető vallási fanatikus Bernát Árpai, valamint a bűnre mint szenzációra, potenciális pletykatémára tekintő család kerül egymással nyugtalanító párhuzamba. A vádlott pedig, éppen az említett vallási tébolynál fogva, vádlóvá válik, az alapszintű, egyházi ünnepekkel kapcsolatos ismereteket is nélkülöző család vádlójává.

A központi fogalom (a barbárság, a bűn) ily módon történő destabilizálása nemcsak egyfajta poétikai azonosságot sugall a két szöveg között, de azok erőteljes társadalomkritikai szemléletét is kidomborítja. Mint az az eddigiekből is következik, mindkét novella abban kulminál, hogy a bűn nem csupán a civilizált társadalmon kívüli, időnként beszívárgó, de minden esetben keretek közé szorítható esetleges deviancia, hanem a társadalmi működés alapvető, kiiktathatatlan, strukturális szervezőeleme.⁶ A nyomozás-nyomolvasás, a krimiszűzsé alkalmazása a világirodalom alapvető toposza, az olvasás többször visszatérő allegóriája. A tárgyalt szövegekben azonban ez a vizsgálódás nem az analitikus krimik világrendet helyreállít-

tó hagyományához csatlakozik, hanem inkább a hard-boiled történetek világával mutat hasonlóságot. Ebben a krimítípusban ugyanis a nyomozás rendre azzal a belátással jár, hogy a bűn felmutatása önmagában nem tudja helyére billenteni az alapjaiban megrendült világot. Természetesen nem gondolom, hogy Móricz, vagy akár Grecsó hard-boiled krimet, vagy annak valamiféle variánsát alkotta volna meg, inkább csak arra szeretnék utalni, hogy a történetek végkifejlete, világszemlélete kísértetiesen összecseng a műfaj emblematisz darabjaival.⁷ Grecsó novellájában ráadásul még az igazságszolgáltatás lehetőségének illúziója sincs meg – nincs egy, a móriczi textushoz hasonló képviselő, aki az intézményrendszer nevében lépne fel –, a bűnös neve nem mondódik ki, ezáltal az igazság érvényesítési lehetősége erősen problematikussá válik.

A közös poétikai tapasztalat tárgyalásán túl érdemes figyelembe venni a szövegek nyelvi megalkotottságát. A móriczi *Barbárok* esetében erre nézvést Bori Imre értelmezése lehet számunkra irányadó, aki a legobjektívebb Móricz-novellaként határozza meg a *Barbárok*-kat.⁸ Érvelésében a drámai szerkesztést és a szűkszavúságot hozza példának, hangsúlyozva, hogy a környezetfestésre alig fordít gondot a szerző, helyette a szereplők rövid közlései teremtenek drámai feszültséget, különösen a hármas pilléren nyugvó novellaszerkezet első részében. Ugyanerre utal Kosztolányi sajátos kötetkritikája, amely kizárólag a címadó novellát elemzi.⁹ Kosztolányi ebben az írásában a *Barbárok*-ról szólva a nyelvi megformáltság különösségét emeli ki, a szavak ázsiai tempójáról, szándékoltan korcs mondatokról beszél.¹⁰ A Grecsó-novellában a móriczi környezetfestéshez képest igen bőbeszédű leírásokat olvashatunk – ennek ellenére a szereplői közlések, a párbeszédszituációk vizsgálata révén találunk hasonlóságokat is. A rövid, félmondatos, olykor félszavas utalások, belső összekacsintások ugyanis Grecsó írásában is hasonló funkcióval bírnak, mint Móricz novellájában. A drámai feszültség megteremtésének eszköze a kortárs mindennapok terébe helyezett, lefokozott kommunikációra épülő játék.

A szövegek közös tartományát tovább bővíthetjük, ha a terek megalkotásának írói stratégiáit is figyelembe vesszük. Evidensnek tűnik ugyanis, hogy mindkét esetben a vidék-város viszonylatok, a társadalmi mobilitás, valamint a kölcsönösen működő sztereotípiák rendszerének művészi megfogalmazásáról lévén szó, a szerzők az obligát toposzok és helyszínek mozgatójával élnek. Lássuk a konkrétumokat: a közös játéktér az Alföld és Szeged városa, még akkor is, ha a város a két szerző munkáiban más-más súllyal esik latba. Móricz szövegének zárlatában a szegedi bíróság tárgyalóterme, Grecsó novellájában pedig a Mars téri piac olvasható olyan foucault-i értelemben vett heterotópikus térként,¹¹ amely részint a világtól elválasztott közeg-



ként funkcionál, részint pedig különböző időket és tereket sűrít magába. A piac Greccsónál lehetővé tesz egy olyan találkozást és beszélgetést, amely más környezetben aligha mehetne végbe, Móricz novellájában pedig az igazságszolgáltatás, a bűnös és az áldozat konfrontálódása történik meg. A társadalmi mobilitás lehetőségfeltételeivel elsődlegesen a Greccsó-szöveg foglalkozik (az egyik szereplő szájába adva, kissé sarkosan: „Egy paraszt hiába költözik Pestre, még a fia is paraszt marad”¹²), a Móricz-novella a társadalmi emelkedés vagy helyváltoztatás lehetőségeit nem is latolgatja, a leosztott társadalmi szerepeket evidenciaként veszi számba. Mindezt ugyanakkor nem didaktikusan teszi, hiszen nincs itt kimondva, hogy a különböző környezet és társadalmi státus a kölcsönös meg nem értés oka, a szöveg ereje éppen a rejtett utalásrendszer gazdagságában rejlik.

Azt pedig, hogy mennyire relatív az origó fogalma, és hogy Móriczot is csak már az őt megelőző irodalmiság kontextusában tudjuk elhelyezni, jól példázzák azok az írások, amelyek a *Barbárok* című Móricz-novella lehetséges előzményeiről adnak hírt (legfőképpen: Szilágyi Zsófia, Cséve Anna és Péter László munkái).

Ezekből a tanulmányokból világosan látszik, hogy Móricz szövege sem egy érintetlen irodalmi térbe érkezik, hanem egy gazdagon feldolgozott történet változataként jelenik meg, amelynek legalább annyi köze van a „valóság”hoz, mint a folklórhoz, vagy éppen korabeli lektűrökhöz és szépirodalmi alkotáshoz (itt leginkább Békefi Antal és Móra István műveire kell utalnunk, mint valószínűsíthető előképekre, a novella közép-európai párhuzamaként pedig Sadoveanu *A balta* című kisregénye, valamint Ivo Ćipiko *Cobani – Juhászok/Pásztorok* – című novellája kínálkozik.¹³)

Ugyancsak kontextusteremtő lehet a szerzői életrajz is. Innen nézve az látszik, hogy – amiképpen Cséve Anna írja – a *Barbárok* első folyóiratkiadása abba a publikációsorozatba illeszkedik bele, amely a Móriczot ért hazaárulási vádakra próbál reagálni.¹⁴ Aligha lehet tehát véletlen, hogy éppen két Móricz-válaszcikk között helyezkedik el a *Barbárok* első megjelenése, ahogyan az is beszédes, hogy a novella lezáró, és számos értelmezés kiindulópontjává szolgáló gesztusa a szövegen túlra mutat. Így válik, részint persze irodalomon kívüli szempontok idekapcsolása révén, társadalomtörténetileg is fontossá a novella a Móricz-életrajz és a harmincas évek Magyarországnak politikai környezete felől olvasva. A barbárság fogalma tehát valóban túlmutat a novellában szereplő veres juhászra vonatkozó erkölcsi és jogi ítéletnél, annál tágasabb szemantikai térben mozog: a Horthy-korszak fasizálódó világa az újbarbárság egyik lehetséges megfogalmazási formájaként mutatkozik meg. Angyalosi Gergely elemzése a kortörténeti kontextuson és a biográfia felől olvasáson túllépve nem elsősorban az *életrajz*, hanem az *életmű* felől olvassa a szöveget: rámutat arra, hogy ez az írás más Móricz-művekkel is könnyedén párbeszédbe állítható, lehetséges kapcsolatait a *Hadicsel* című novellában, valamint az *Életem regényében* véli megtalálni.¹⁵ Nemcsak a nagypolitika képes beárnyékolni azonban a harmincas évtized mindennapjait: 1930-ban került be a köztudatba a tiszazugi mérgekeverők ügye,¹⁶ amely a tiszta faluról alkotott idilli elképzeléseket konfrontálta a férjeket, gyerekeket mérgező asszonyok tetteivel.

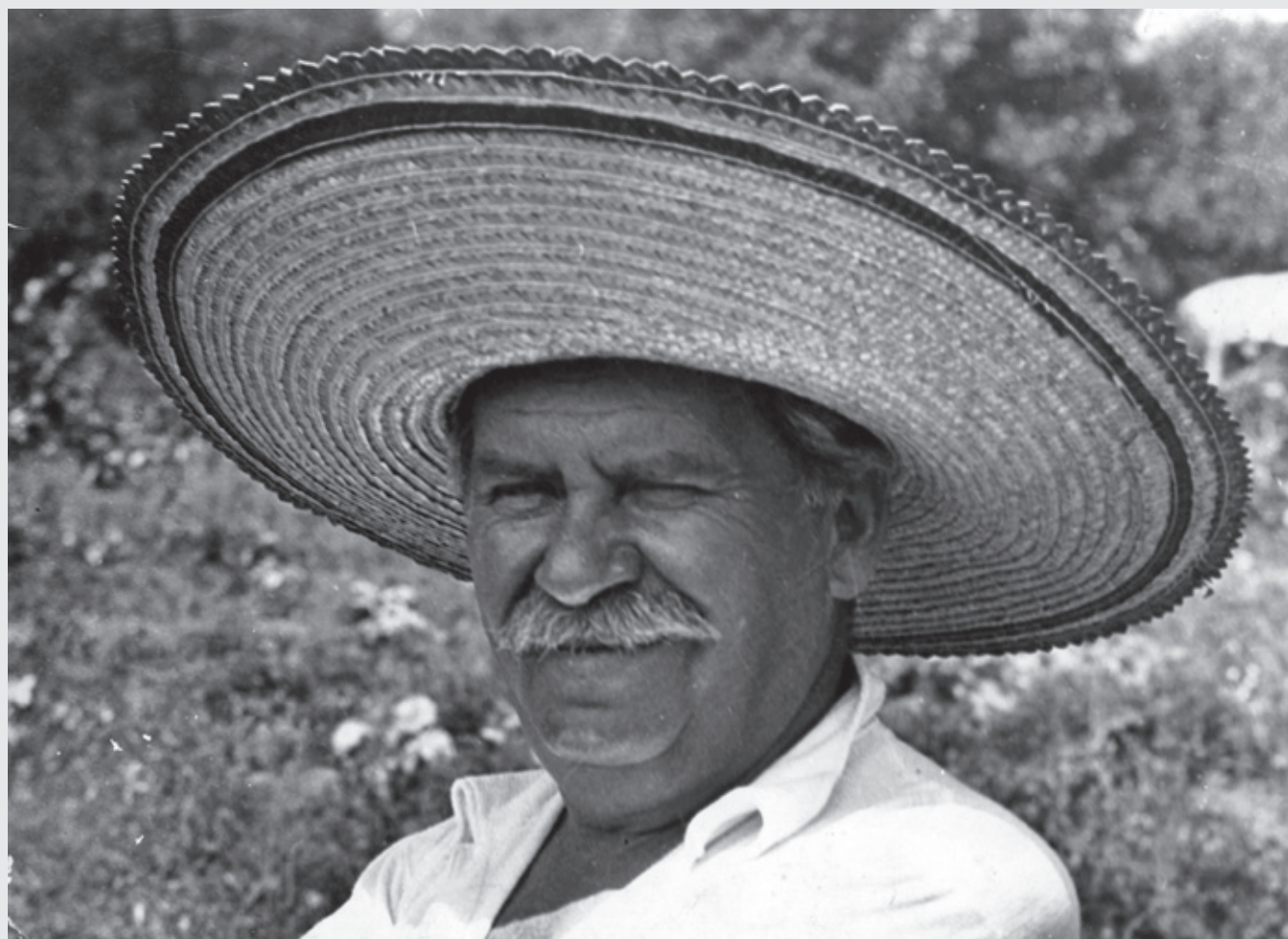
Hasonlóan gazdag kontextust találunk a Greccsó-novella körül. A *Jelmezbál* című kötetben megjelent Greccsó-szöveg¹⁷ ugyanis, mint arra már utaltam, nem identikus ismétlődése az ÉS-ben megjelent novellának, hanem annak iterábilis szövegvariánsa. És nem csupán azért, mert a szöveg bizonyos pontokon merít Miklauczic Bence filmes megoldásaiból, hanem azért is, mert a *Jelmezbál* részeként immár nem önálló novella, hanem sokkal inkább – némi Bodor Ádám-i áthallással – „egy regény fejezeteinek” egyik elemévé, még pontosabban, a kötet önnön műfaji meghatározását kölcsönvéve, egy (széttartó) családregegy egyik mozaikjává válik. Hogy ennek a kontextusváltásnak mi-

lyen hatásai vannak az értelmezésre nézvést, arra még érdemes lesz visszatérnünk, előbb azonban lássuk, milyen megoldásokkal él ez a film és az utána keletkezett szövegváltozat.

A Grecsó-novella adaptációja, Miklajczic Bence alkotása¹⁸ már a rövidfilm első perceiben a krimisémat idéző izgalmakat ígér, mert kísértetiesen emlékeztet *Az igazság megszállottja*, *Az igazság* című Dürrenmatt-kisregényt adaptáló, azt számos ponton saját képére formáló Sean Penn-film nyitányára, amelyben az örület határán egyensúlyozó főhős alig érthető monológját halljuk. A Miklajczic-film apró változtatásokkal dolgozik a novellához képest: a filmben mindkét család autóval érkezik, Edit terhessége itt már a sokadik hónapban jár. A jellegzetesen falusi enteriőrök, és a bennük megképződő tömegkulturális miliő a szövegekénél finomabb kidolgozottságot mutat: látjuk, amint a televízióban vetített Forma-1-közvetítés, akciófilm stb. beszűrődik a falusi kulisszák közé. Bernát Árpi a filmben jóval terjedelmesebb monológgal lép színre, ezáltal sokkal inkább érződik zavarodott tudatállapota, a bűn relativizálását pedig az hivatott erősíteni, hogy a televízióban hallott nyomravezetői díjjal kapcsolatban minduntalan az összegzen (és annak lehetsé-

ges felhasználásán) morfondíroznak a család férfitagjai. A leglényegibb különbség azonban nem is ezekben az apró, ám kétségkívül fontos részletekben, hanem a novella zárlatában rejlik. Míg a novellákban a *bűnös* = *Árpi* képlet iránti gyanú felébredése és a normalitáshoz való visszatérést sürgető szöveg adja a lezárást, addig a film tovább folytatódik a tetőpontra, vagyis a váltságos, mert immár explicit ráismerés után. Magdi néni pánikba esve amellet érvel, hogy a tévé „mindent csak összezavar”, véleménye szerint olyan kísérteties, az intim szférát megzavaró médium, mint Benjaminnál a telefon,¹⁹ a „kísértet” kiiktatása azonban lehetőséget ad a látszólag zavartalan folytatásra. A léghűtővel történő lövöldözés bizarr családi performansza, Árpi akadálytalan távozása, a felismerés kölcsönös elhallgatás-alakzatai adják a film zárlatának feszültségét.

A kötetbeli novella szó szerint átvesz a filmből bizonyos mondatokat, fordulatokat, de számos más figyelemre méltó aspektussal is gazdagodik. Az átírt szöveg nyitányában színre vitt megakadásjelenségek sora hamar feltűnést kelt: a bőrönd kattogó kereké és a Dózsa György útnál lerobbant troli a szöveg strukturális metaforájává válik, a kommunikációképtelenség, a fokozatosan eszkalálódó problémák érzéki jelzéseként lép



működésbe. A szövegben szereplő fővárosi Columbo-szobor nemcsak a nagyvárosi tér tömegkulturális szcé-nák által keretezett kortárs világot tárja fel, de egyúttal – az emblematikus nyomozófigura révén – a krimiszál novellabeli jelentőségére is előre mutat. Külön figyelmet érdemel a vonat mint köztes tér játékba hozása, amely ezúttal kettős felismerés helyszínéül szolgál: Edit a vonaton ülve egyszerre döbben rá terhelességére, és csodálkozik rá az ország cseppet sem vonzó állapotára:²⁰ „*ázott szagú tömeg, tolongás, a szegedire már nincs hely-jegy, a trógerkocsiban meg alig lehet leülni. [...] a kupéban esznek, zsírszag van, Editnek gomolyog a gyomra.*”²¹ Ugyancsak a kötetbeli szöveg konkretizálja a vidéki helyszínt, amely a kendergyár és a vasúti vonalvezetés topográfiajának logikája mentén, valamint korábbi Grecsó-szövegeket ismerve könnyedén Szegvárként (a szerző írásaiban gyakran az imaginárius Sáraságként) lesz azonosítható. Nagyobb hangsúlyt kap emellett az új változatban a barbárság többszörös jelentéstöltete, azáltal, hogy a húsvéti légpuskás családi célbalövésről tudósít a szöveg. Ebben a verzióban még inkább lát-szik, hogy a hagyományok kiüresedése nem egyszerűen úrt hagy maga után, de egyszerismind oda nem illő, heterogén tartalmakkal tölti meg a felszabaduló mentális és konkrét helyeket.

A *Jelmezből* sajátos, novelláskötetből egy regény fe-jezeteivé összeszerveződő szerkezete azonban, amennyi hozadékkal bír, legalább annyira csökkenti is az in-terpretáció szabadságát, ugyanis az egyes novellák rej-télyei, az értelmezés lehetséges kérdései bizonyos ese-tekben többé vagy kevésbé meg is válaszolodnak. Bernát Árpfi figurája például önálló életre kel, és miután azt olvassuk a *Boleró* című, egyes szám első személyű monológot színre vivő novellában, hogy „*nekem fel-adatom van, meg kell tisztítanom a büntől az embereket, a bűnben fogom őket megkeresztelni, a saját mocs-kukban*”;²² az viszonylag egyértelműsíti, egy irányba te-reli a *Barbárok* című szöveg ÉS-beli változatában in-kább még csak sejtetett, lebegtetett végkövetkeztetést. Ugyancsak meglepő fordulatot vesz Tamás sorsa, ami-re pedig a *Kelj fel, és járj* című novella ad talán túlsá-gosan is direkt választ.

A Móricz novellájából készült filmfeldolgozás²³ bár látszólag az eredeti szöveg hű adaptációjának tűnik, bizonyos megoldásai révén mégis jelzi az attól való el-különböződést. A rendező mint értelmező, és a film mint a novella egy lehetséges értelmezésének konkre-tizálása él a szabadság lehetőségével: ennek jegyében nagyobb hangsúlyt helyez az asszony alakjára, mitikus vándorlására, a filmes eszköztár pedig teret ad a végte-len pusztai térbeli-időbeli kiterjedésének érzékletesebb ábrázolására. A „majd kérdezem” mantraszerű ismét-lődése, az igazság szüntelen hajszolása mind a történet mitikus-mesei beágyazását erősítik. A filmben különös nyomatékot kapnak a különféle meteorológiai viszo-

nyok, a nyári hőség, a vihar, a hó és a szél egymást vál-tó mozzanatai – ezek ugyancsak a vándorlás időbeli-ségét hivatottak erősíteni. Ugyancsak figyelmet érde-mel a vizuális megjelenítés során a belső terek kidol-gozotttsága, a lakás vagy éppen a börtön világának ké-pi megjelenítése, noha a történet fősodra alapvetően a pusztához kapcsolódik. A kutyának címzett, „keres-sük meg a gazdád nyomát” felszólítás tematikusan is jelzi a nyomozás és a krimiszűzsé történettől való el-oldozhatatlanságát. A film zárata azért lehet különö-sen érdekes, mert a rézveretes öv itt már nem a kilin-csen lógva billenti ki a vádlottat a tagadás stabilnak hitt pozíciójából, a beismerés pszichológiai körülményeit itt az áldozat feleségének személyes felbukkanása ga-rantálja. A régi esetről szóló beékelte elbeszélés, a gyil-kosságba esett és a pusztában bujdosó, majd pandúr-kézre kerülő gazdáról szóló történet nemcsak *mise en abyme*-jellegénél fogva sűríti a cselekményt, de egyben a gyanú első megfogalmazódásának pillanatát is tarto-gatja a férjét kereső asszony számára.

Móricz maga már nem érte meg a *Barbárok* film-változatának megjelenését. A „mi lett volna, ha...” tí-pusú kérdéseknek irodalomtörténeti szempontból nézve nyilvánvalóan nincs létjogosultságuk, noha tudjuk, Móricz maga is érdeklődött a film iránt, így nem el-képzelhetetlen az sem, hogy hasonló szerzői gesztus-sal élt volna, mint a film tanulságait novellájába be-építő Grecsó Krisztián. Tudjuk azt, hogy Móricz ma-ga is részese volt egy filmes munkának. „Az első teljes hosszúságú Móricz-hangosfilmet [...] Georg Michael Höllering készítette, Magyarországon. Külön érde-kesség, hogy nem egy már megjelent művet filmesít-tett meg, hanem ő, a rendező kérte fel Móriczot, hogy megtekintett felvételeihez írjon filmnovellát. Ez a no-vella lett a *Komor Ló* (1934), és a belőle készült film a *Hortobágy* (1936).”²⁴ Móricz inkább megfigyelőként vett részt a folyamatban, kezdeti ellenérzéseit követően azonban már elismeréssel tekintett a Hortobágyot felfedező és megtapasztaló Hölleringre, nem függet-lenül attól, hogy éppen ez az az időszak, amikor ki-ábrándult a filmgyárak számára mesterségesnek és ha-zugnak tűnő világból.²⁵

Gelencsér Gábor a *Filmvilág* hasábjain a Móricz-adaptációk sokaságán elmerengve arról ír, hogy a meg-filmesítés nagy arányának oka a móriczi realista-natu-ralista ábrázolásban lenne keresendő.²⁶ Az elmúlt idő-szak Móricz-kutatásának tükrében pontosabb talán úgy fogalmazni, hogy a szerző társadalmi érzékenysége és éleslátása lehetőséget ad a szövegek realista szempon-tokat előtérbe helyező olvasásának is. Gelencsér elem-zésének ennél izgalmasabb része azonban az a passzus, amelyben a *Szegénylegények* első jelenetével veti ösz-sze Móricz novelláját. Igaz ugyan – írja –, hogy Jan-csó Miklós sohasem készített a szó hagyományos ér-telmében vett Móricz-adaptációt, azonban „Gajdor Já-

nos alakjában ugyanazt a történetet dolgozza fel, mint amit Móricz is megírt a *Barbárok* című elbeszélésében. Ám e motívumnál is lényegesebb kapocs az író szemléletmódbeli és stílári jelenléte a filmben: a szabadságtól megfosztott szegényparaszti világ deromantizált, illúziótlan ábrázolása, a szótlanságba forduló, jórészt tárgyakban és mozdulatokban elmesélt történet, a társadalmi–politikai kiszolgáltatottság egyetemes/parabolikus emberképe.²⁷

A Móricz-novella filmes karriertörténete azonban nem állt meg az 1960-as évtizednél: néhány éve Sin-

ka István *Fekete bojtár vallomásai* című önéletrajzi szövegével összedolgozva látott benne filmes alapanyagot Vitézy László (*A fekete bojtár*, 2015).²⁸ Mindez azt jelzi, hogy Móricz nem csupán az élő irodalmiságban tud megújulni (legyen az széppróza vagy az értekezői diszkurzus), hanem egy másik médium, a film is képes időről időre feldolgozásra érdemes anyagot látni benne²⁹ – még akkor is így van ez, ha *A fekete bojtár* gyenge filmnyelvi megoldásaival, szétartó történetdarabjaival nem képes számottevően gazdagítani a *Barbárok*-változatok recepcióját. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- GRECSÓ Krisztián, *Önmagunk eredete*, Kortárs, 2003/1, 79–83.
- „GreCsó Móricz-olvasásának folytatásaként fogható fel a regényt követően, az Élet és Irodalom 2005. évi 37-es számában megjelent, *Barbárok* című novellája.” SZILÁGYI Zsófia, *A falu és a robbanás* (GreCsó Krisztián Isten hozott című regénye mint az Életem regénye újraolvasása), Jelenkor, 2006/1, 76–83, 78.
- SZILÁGYI Zsófia, *Nem ugyanannyi* (Tar Sándor és Móricz Zsigmond) = Uő, *A továbbléő Móricz*, Bp., Kalligram, 2008, 189.
- MÓRICZ Zsigmond, *Barbárok* = Uő, *Elbeszélések III.* (szerk. CZINE Mihály), Bp., Szépirodalmi, 1974, 296.
- CSEVE Anna, *A Barbárok olvasásának lehetséges kontextusai*, Irodalomismeret, 2014/4, 70–81, 81.
- Efelől nézve úgy tűnik, mindkét szöveg rokonságot mutat a hard-boiled detektívtörténetek szűzséjével is. „A befogadói figyelem – írja Bényei Tamás – itt a felderítendő ügyről jelentős részben áthelyeződik a felderítés történetére: a »mi történt azelőtt?«-ról, a klasszikus detektívtörténet alapkérdéséről a »mi történt azután?«-ra.” BÉNYEI Tamás, *A rejtélyes rend* (A krimi, a metafizika és a posztmodern), Bp., Akadémiai, 2000, 16.
- Figyelemre méltó, hogy Bodor Béla a Móricz-szöveggel párhuzamba állítható Sadoveanu-kisregényt éppen egy másik krimihagyománnyal, az analitikus krimivel hozza összefüggésbe: BODOR Béla, *Egy történet, két befejezés?*, CET, 1993. július–augusztus, 67–70, 70.
- BORI Imre, *Móricz Zsigmond prózája*, Újvidék, Fórum, 1982, 133.
- SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2013, 451.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Barbárok* (Móricz Zsigmond új elbeszélései), Nyugat, 1932/5, 235–238, 238.
- FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek* = Uő, *Nyelv a végtelenhez* (SUTYÁK Tibor ford.), Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.
- GRECSÓ Krisztián, *Barbárok*, Élet és Irodalom, 2005. szept. 16., 21–22. és GRECSÓ Krisztián, *Barbárok* = Uő, *Jelmezbal*, Bp., Magvető, 2016, 46–60.
- SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, 472.
- CSEVE Anna, *i. m.*, 76.
- ANGYALOSI Gergely, *Megjegyzések Móricz novellisztikájáról*, Alföld, 2005/9, 40–46, 43–44.
- BODOR Béla, *i. m.*, 68.
- GRECSÓ, *i. m.*, 46–60.
- MIKLAUZIC Bence, *Barbárok*, 2010. (http://film.indavideo.hu/video/f_barbarok – 2019. 06. 06.)
- BENJAMIN, Walter, *A telefon* (FOGARASI György ford.), Apertúra, 2010. ősz – „Irgalmatlanul ki voltam szolgáltatva a megszólaló hangnak. Nem volt semmi, ami enyhítette volna a kísérteties erőt, mellyel a hang rám tört.” – Hasonló fenyegető kísértetieséget fogalmaz meg Magdi néni a televízióval kapcsolatban. (<http://apertura.hu/2010/osz/benjamin-2> – 2019. 06. 06.)
- Izgalmasan rimel ez a jelenet egy másik *Jelmezbal*-novella/fejezet, *A damaszkuszi út* egyik locusára: „A kupében szakadt, koszos fejtámlák fogadják, akárha benn is köd lenne, szál-long a por, és úgy érzi, még a levegő is ragad. Egyre kövőbb ez az ország, gondolja Dániel Iván [...]”: GRECSÓ, *i. m.*, 188.
- GRECSÓ, *i. m.*, 47.
- GRECSÓ, *i. m.*, 165.
- SZURZS Éva, *Barbárok*, 1966. (<https://nava.hu/id/488340/> – 2019. 06. 06.)
- SZEKFŐ András, „Magánkalóz a filmdzsungelben” *Georg Höllering, a Hortobágy film rendezője*, Bp., Gondolat, 2014, 111–112.
- Uo.*, 112–116.
- GELENCSÉR Gábor, *Szegénybarbárok: Móricz-filmek*, Filmvilág, 2006/4, 20–24.
- Uo.*
- VITÉZY László, *A fekete bojtár*, 2015. (<https://www.youtube.com/watch?v=qRY2y72JjLA> – 2018. 01. 19.)
- Ehhez ld. még Gelencsér fent hivatkozott dolgozatának adaptációs listáját, vagy még részletesebben: HAMAR Péter, *Móricz Zsigmond művei a filmvászonon*, Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2012.

■ ■ ■
Szántai Márk (1993): az SZTE BTK doktorandusza. Kutatói érdeklődése fókuszában elsősorban a modern és kortárs magyar próza, valamint a térpoétika áll.