

SÁGHY MIKLÓS

# A hatalom rokoni hálójában

Móricz Zsigmond *Rokonokja* és a regény két filmadaptációja

saghy.miklos@szte.hu

ORCID: 0000-0002-3299-5837

---

HELIKON

In the Kinship Web of Power.  
Zsigmond Móricz's *Relations* and Two Film Adaptations of the Novel

## Abstract

In my essay, I examine Zsigmond Móricz's novel *Rokonok (Relations)* (1932) and its two film adaptations, Félix Máriássy's version released in 1954 and the adaptation by István Szabó released in 2006. In the comparative analysis, I first scrutinize how the filmic adaptations relate to the narrative of the novel, which, in terms of language, is in the third person singular, seemingly form an external perspective, although strongly tied to the internal experiential realm of the main characters, namely István Kopjáss and Lina. I also aim to provide an answer to how the various works in focus assess István Kopjáss's human and prosecutorial activities. Another important interpretative aspect in the case of filmic adaptations is how their filming preferences, emphases, and alterations can be linked to societal, film historical, and (especially in the case of the 1954 version) political tendencies. Finally, I examine to what extent the ironic style of Móricz's novel finds resonance (or does not find) in the two adaptations.

Keywords: Zsigmond Móricz, *Rokonok (Relations)*, literary adaptation, István Szabó, Félix Máriássy

Tanulmányomban Móricz Zsigmond *Rokonok* (1932) című regényének, illetve az irodalmi mű alapján készült két filmváltozatnak, a Máriássy Félix által rendezett 1954-es és a Szabó István által vászonra vitt 2006-os adaptációnak az összefüggéseit vizsgálom. A két mozgóképi alkotást a regény befogadástörténetének szerves részeként kezelem, így az alábbiakban egyfelől ebben az összefüggésrendszerben, vagyis a *Rokonok* irodalmi értelmezéseivel, értelmezési trendjeivel összevetésben vizsgálom a két adaptációt, másfelől az alkotások komparatív interpretációja során külön figyelmet szentelek az elbeszélés-módok különböző vagy hasonló eljárásainak, a főhős morális megítélésének, valamint a stiláris rokonságoknak, különbségeknek.

### MÓRICZ ZSIGMOND: ROKONOK

A *Rokonok* közel egy évszázados recepciótörténetét alapvetően két megközelítésmód uralta: a rendszerváltást megelőzően, vagyis az 1980-as évek végéig a világszerű, referenciális, az irodalmi alkotás mimetikus, ábrázoló funkcióját előtérbe helyező interpretációk a meghatározóak, míg azt követően a regény nyelviségét, jelszerűségét és elbeszélésmódját állítják az értelmezések a középpontba. Az eltérő olvasásmódok nyilván korántsem zárják ki egymást, csupán más és más szempontokat, értelmezői preferenciákat helyeznek előtérbe a különböző kérdés- és előfeltevéseik, valamint (erős) ideológiai elfogultságaik alapján. A regény egykorú kritikái, recenziói elsősorban a valószerűségben, az elbeszélés elfogulatlanságában, szenvtelenségében látják a *Rokonok* legfőbb erőnyeit. Gyergyai Albert például úgy véli, a *Rokonokban*

Móricz nem épít, nem kerekít, nem tervel és nem túloz, még annyit és annyira sem, mint a *Fáklyában* vagy a *Sáraranyban*. Csak néz és csak meséli, amit látott, minden mesterkéltn arány vagy perspektíva, s minden írói hozzászólás vagy drámai fokozás nélkül, egyszerűen, egybefolyón, valami égi egykedvűséggel, amely mintegy magára hagy mindent, a témát, a történetet, az alakokat, hadd fejlődjék mindegyik a maga kénye és rendeltetése szerint!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> GYERGYAI Albert, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:244. Hasonló következtetéseket olvashatunk ki az alábbi kritikákból, recenziókból is: HEVESI András, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:246–248; BAJCSY-ZSILINSZKY Endre, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:182–184; SZENTELEKY Kornél, „Móricz Zsigmond: *Rokonok*”, *Kalangya* 2, 3. sz. (1933): 212–214.

A második világháborút követően, az államszocializmus idején az imént vázoltakhoz hasonló szempontok határozták meg a regény interpretációját és értékelését. A korszak Móricz-értését nagyban befolyásoló monográfusok, Nagy Péter, Czine Mihály és Vargha Kálmán munkáiban a valósághűség, a realizmus, a (társadalom)kritikus szemlélet és az elfogulatlan, szenvtelen elbeszélésmód a *Rokonok* leírásának fő kategóriái. Nagy Péter 1953-ban megjelent Móricz-monográfiájában a regényt „a teljes és diadalmas kritikai realizmus” kiteljesedéseként értékeli, sőt, hozzáteszi, az író e művével előtte ismeretlen magasságokba ért el a magyar irodalomban.

A kritikai realizmus kibontakozása Móricz művészetében e korszakban azt jelenti, hogy meg tudja ragadni saját korának centrális gazdasági-politikai problémáját, s ennek következtében művészi realitással képes tükrözni kora és népe valóságos életét, a realitás alapjáról tudja bírálni annak visszasságait, bűneit. Erre a szintre emelkedik Móricz is e korszakában.<sup>2</sup>

A főhős, Kopyáss István már az első pillanatban elbukik a hatalommal szemben, véli Nagy, és önvigasztaló, öngazoló gondolatai, gondolatmenetei „csak az uralmon levőnek segítenek megszilárdítani uralmukat, még zavartalanabban szipolyozni a dolgozókat, mint eddig.”<sup>3</sup> S hogy a „dolgozók”, a városi „kisegyzisztenciák küszködése nem lesz főtémájává, de még csak uralkodó epizódjává sem a regénynek”,<sup>4</sup> azt bizonyítja, hogy a város, az ország dolgainak irányítóihoz az ő hangjuk nem ér el, s ennek bemutatása Nagy szerint az egész Bethlen-korszak megsemmisítő móríci kritikája. Az osztályellentétekre alapozó (dialektikus) gondolkodás szembeötlő megjelenése még a monográfia okfejtésében, hogy főügyésszé választása után Kopyáss előtt Nagy két lehetőséget lát:

vagy a közélet igazi tisztogatójaként próbál megállni a város hatalmasaival szemben, vagy behódol, s együtt üvölt a farkasokkal. Az elsőhöz meg kellene találni a bázist, amelyre a harcban támaszkodni tud – s nem véletlen, hogy a dolgozó tömegekkel való igazi találkozás, összefogás lehetősége egy pillanatra sem ötlük fel benne.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> NAGY Péter, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975 [1953]), 361.

<sup>3</sup> Uo., 347.

<sup>4</sup> Uo., 344.

<sup>5</sup> Uo., 355.

S mivel Kopjáss nem forradalmi alkat, ezért óhatatlanul a romlott úri osztály szolgálojává és egyben áldozatává válik.

A rendszerváltást követő interpretációk a szóban forgó regénnyel és általában a Móricz-értelmezéssel kapcsolatban rámutattak arra, hogy a referenciális olvasatok alapját adó külső, elfogulatlan elbeszélésmod koncepcióját erősen megkérdőjelezzik az író művei. A *Rokonok* grammatikai szempontból valóban egyes szám harmadik személyű, külső pozíciójú (azaz heterodiegetikus) elbeszélésmodú alkotás, ám ehhez azonnal hozzá kell tenni, hogy a narrátor egyfelől a történetben szinte végig Kopjáss Istvánal tart, így tulajdonképpen azt tudjuk, halljuk, látjuk, amit a főügyész is tapasztal, másfelől pedig uralkodó eljárása a regénynek, hogy a főszereplők, Kopjáss és Lina érzékszervi tapasztalatait és a hozzájuk fűződő, azoktól elválaszthatatlan érzéseiket viszi színre, s így az ő perspektívájukból, az ő tudati szűrőjükön keresztül látunk rá a történet eseményeire, miközben a saját narrátori identitását minimalizálja, háttérbe szorítja (esetenként fel is számolja) az elbeszélő.<sup>6</sup> Egy ízben például a Kardics házban rendezett estélyre készülődve Lina (duzzogva ugyan, de) új ruhát készített magának, s a végeredmény lenyűgözi a férjét: „Maga Pista is el volt ragadtatva, igazán nem is tudta, hogy a felesége ilyen szép asszony. Úgy állott rajta a kisestélyi ruha, mintha egy magasabb rendű lény jelent volna meg a háromszobás kis lakásban. Eddig olyan volt, mint egy Hamupipőke, most olyan, hogy szinte szétnyíltak körülötte a falak.”<sup>7</sup> Máskor pedig, amikor Kopjáss nagyratörő tervei akadályaként tekint Linára, éppen az ellentétébe fordul az asszony megítélése. Egy veszekedésüket követő kibéküléskor például a szagok jelentik a főügyész számára a felesége földhözragadságát, kispolgár voltát: odament hozzá, tudniillik Kopjáss Linához, „ráhajolt, s elkezdte csókolgatni a haját. Érezte a hajban a konyha szagát, a mosogatólé szagát, a hagyma szagát, de szégyellte, hogy ezt mind észreveszi, míg egyre hevesebben csókolta ezt a sok kietlen illattal teleszívott haját.”<sup>8</sup> Ezekben a példákban Kopjáss változó látás- és szaglástapasztalataként áll előttünk Lina alakja.

A Móricz-életmű tanulmányozása során – s ez szintén elsősorban a rendszerváltás utáni fejleménye a recepciónak – több elemző is arra hívja fel a figyelmet, hogy az író prózai műveiben a grammatikailag külső (egyes szám harmadik személyű) elbeszélést a szabad függő beszéd alakítja belső nézőpon-

<sup>6</sup> Vö. „A *Kiskunbalom* elbeszélője mindentudó elbeszélő, a *Rokonoké* pedig belső nézőpontú. Valószínűleg az a megtévesztő, hogy egyik elbeszélő sem szólal meg egyes szám első személyben. De hát ez önmagában nem perdöntő.” KÁLMÁN C. György, „A harmincas évek elbeszélő szövegei: Terminológia és tipológia”, *Literatura* 18 (1992): 256–268, 265.

<sup>7</sup> MÓRICZ Zsigmond, *Rokonok* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1972), 461.

<sup>8</sup> Uo., 508.

túvá. A *függő beszéd* olyan szövegrészekre utal, melyek a szereplők gondolatait, érzéseit jelenítik meg, mégpedig úgy, hogy az elbeszélő a saját narratívájába építi bele a szereplők belső monológját, belső reflexióit. Formailag a gondolat, érzést, fizikai tapasztalást (hallást, látást) kifejező főmondatához kapcsolódik a *hogy*-os mellékmondat, mely a szereplő tudati, érzelmi világát jeleníti meg. Móricz művei esetében azonban a hangsúly a *szabad* jelzőn van, ami arra utal, hogy a függő beszédet gyakran nem jelöli, nem vezeti be grammatikai formula, s így szinte észrevétlenül vált át a külső nézőpont belsőre, s veszi át a láttatás feletti uralmat a szereplői nézőpont, a szereplői értelmezés. Herczeg Gyula *Móricz Zsigmond stílusa* című monográfiájában az elsők közt írja le részletesen a (szabad) függő beszéd megjelenési formáit az író életművében. Az író újításának éppen a függő beszéd jelöletlenségét tartja, mely eljárás így az egyenes és a függő beszéd sajátos kombinációit hozza létre. A szabad függő beszédet eredeti módon alkalmazó Móricz, írja Herczeg,

átveszi az egyenes beszéd néhány formai sajátosságát, elhagyva a *hogy*-ot; főként a határozó(szó)k és a mutatószók élőbeszéd jellegűek; az egyenes beszéd lüktetését tükrözik a csonka, hiányos, ill. befejezetlen mondatok. Az írásjelek szokatlan alkalmazása is az új közlésforma létezésére mutat. Nincsen *hogy* és nincs bevezető ige sem a közvetett formában.<sup>9</sup>

A szóban forgó elbeszéléstechnika következménye, hogy az elbeszélői, szereplői hang és tudat gyakorta összemosódik a Móricz-művekben.<sup>10</sup>

A belső nézőpontú elbeszélés a szereplői értelmezések előtérbe helyezésével – mint írtam már korábban – voltaképpen a főhős, Kopjáss István és kevésbé meghatározó módon a felesége, Lina lelki küzdelmeit helyezi a történet középpontjába. Főügyésszé választásának napjától öngyilkosságának pillanataig Kopjásst mindvégig az új szerep, az új hivatali pozíció és a régi értékrendje, életmódja közti feszültség gyötri. Időnként azonosul új szerepével („Az ember egy pillanat alatt beletalálja magát a felsőbbes helyzetbe”<sup>11</sup>), máskor pedig amiatt kínozza a lelkiismerete, hogy a város panamistáival szövetkezett,

<sup>9</sup> HERCEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1986), 51.

<sup>10</sup> Erről ír többek közt Margócsy István a *Sárány* című regény kapcsán (MARGÓCSY István, „Sárány”, in *A magvető nyomában: Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, 17–23 [Budapest: Anonymus Kiadó, 1993], különösen: 21) vagy Kulcsár Szabó Ernő *Az Isten báta mögött* című regényt elemelve (KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Beszédaktus, szerepkör, irónia [Az Isten báta mögött mint elbeszélés]”, in *uo.*, 24–52, különösen: 39–40).

<sup>11</sup> MÓRICZ, *Rokonok*, 409.

vagyis a korrupciós hivatalnokok oldalára állt. Időnként a reformok, a közélet megtisztításnak lehetőségét mérlegeli, máskor pedig megváltozott társadalmi helyzetének minél jövedelmezőbb kihasználását tervezgeti. Ugyanígy Lina és Magdaléna megítélése, ha tetszik, „értelmezése”, a két nőhöz fűződő érzelmi viszonya is folyton változik a történet során. Feleségének kettős tapasztalatára fentebb már idéztem példákat a regényből. A magasabb körökhöz, az előkelő világhoz tartozó Magdaléna iránt titkos vonzalmat érez Kopjáss – ennek több jelével, leírásával is találkozhatunk a regényben –, ugyanakkor az is előfordul, hogy teljesen közömbössé válik a nő iránt. Első látogatásakor például a Boronkay-villában megtörik a szerelmi varázs: „Nem merete nézni eddig, de most egyszerűen rajta maradt a szeme, s oly nyugalommal nézett rá, mint valami élő szoborra. Mintha nem kellett volna többet attól tartania, hogy megsérti a pillantásával. Elvesztette a varázsát.”<sup>12</sup> Az ellentétes értelmezések, értékítéletek a Kopjáss család hajlékát is különböző alakváltozatokban mutatják. A magas hivatali pozíció megszerzésével a főügyész igényei megnőnek, ennek következtében a megszokott lakásuk is új fénytörésben mutatkozik: „Az udvaron még arra gondolt, hogy milyen ócska egy régimódi ház ez. Az udvaron macskakövek vannak, s azokon folyik le a szennyvíz az utcára. [...] Különös, egy pillanat alatt csúnya és bűdös lett neki az utca, ahol eddig nyugodtan tudott élni.”<sup>13</sup> Aztán ahogy az új helyzetben a szorongásai, aggodalmai fokozódnak, a régi élete, és ezen belül a régi otthona újra megszerpül a szemében:

Vágyott haza a kis lakásba, ahol oly biztosan és nyugodtan éltek eddig ők, s nem is mert arra gondolni, hogy be kell állni ebbe a recsegve-roppogva összedülő nagyvilágba... Jobb lesz csak meghúzódni a kis fészekben. Huh, de nem vágyott volna most a Boronkay-villába menni haza. Mennyivel jobb volt a kicsi bérelt hajlék...”<sup>14</sup>

Az iménti idézetek azt példázzák, hogy a belső narráció központi figurája, Kopjáss István miképpen vívódik új hivatali pozíciójában és élethelyzetében. A regény elbeszélője egy ízben ezt a gyöttrő állapotot így fogalmazza meg: „Valami konfliktus volt benne a régi énje s a mostani közt. Valami belső zűrzavar. Egyáltalán nem tudott eligazodni, s ez rémes volt és boldogtalanság.”<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Uo., 537. Néhány nappal korábban még ilyen hatást váltott ki benne ugyanaz a nő: „Jaj, Szentkálnay Magdaléna. Percekig lélegzethez sem bírt jutni. Érezte, hogy vissza kellene fordulnia s elfutni, elrohanni, elvágtatni. [...] Úgy hatott rá, szinte bűvöletben nézte.” Uo., 497.

<sup>13</sup> Uo., 421, 422.

<sup>14</sup> Uo., 506–507.

<sup>15</sup> Uo., 583.

Mindazonáltal mégsem a gyötrő lelkiismeret, a lebegő bizonytalanság vagy annak kínzó tudata idézi elő elsősorban Kopjáss tragédiáját, hogy az igazság és igazságszolgáltatás legfőbb hivatali letéteményeseként, azaz főügyészként nem képes felszámolni a város panamáit, s egyáltalán hivatalához méltóan viselkedni, hanem az, hogy amikor végül dönt, és a polgármester, Kardics és a hozzájuk hasonló zsarátnoki potentátok oldalára áll, akkor ezek az emberek kilökik maguk közül. A regény története ugyanis úgy zárul, hogy Kopjáss előterjeszti Kardics bácsinak és a polgármesternek is a Sertéstenyésztő megmentésére tett furfangos javaslatát, miszerint alakítani kell egy szindikátust, amely olcsón megvásárolja a csődbe jutott vállalkozást, majd tovább értékesíti azt a városnak. A szindikátusban maga a főügyész is benne volna, azaz nyíltan és a jelentős haszon reményében részt venne a panamában. A remek ötletért és pénzszerzési lehetőségért egyenlő bánásmódot remél – mondhatni tagságot az előkelők és hatalmasok klubjában –, ám a polgármester Berci bácsi szénszállítási csalására hivatkozva megalázó módon utasítja el Kopjáss felvételét maguk közé. Eladja a lelkét, ha tetszik, szövetkezik az ördöggel, ám cserébe csak elutasítást és megaláztatást kap. Ennek belátása vezet Kopjáss összeomlásához. S amikor porig sújtva kitántorog a polgármester irodájából, a város első embere azt mondja az egyik oldalajtón belépő Kardicsnak: „Én azt hiszem, ha ez az ember holnap visszajön, akkor egy igen hasznavehető ember lesz: mert kérlek alássan, hosszú pályám alatt alig találtam még valakit, aki ilyen hamar és ilyen kitűnően beletanult volna a dologba.”<sup>16</sup> Vagyis ha életben marad az öngyilkosság után, akkor feltételezhetően a hatalom jó emberévé válik, ha pedig meghal, akkor ezzel a radikális cselekedettel ugyan, de erkölcsileg megtisztulva távozik az élők sorából. A regény elbeszélője nem árulja el az öngyilkosság kimenetelét, a nyitott vég az olvasóra bízva e dilemma eldöntését.

Kulcsár Szabó Ernő *Beszédaktus, szerepkör, irónia* című tanulmányának egyik fontos meglátása, hogy Móricznak *Az Isten háta mögött* című regényében a szereplők értelmezései állnak szemben egymással: „Bizonyos konkrét események történetévé változtatása szempontjából” – írja – „kifejezetten stratégiai harc folyik a regény szereplői között.”<sup>17</sup> Az egymással versengő értelmezések a *Rokonok*ban is megfigyelhetők, ám azzal a jelentős különbséggel, hogy ezek az interpretációk nem különböző karakterekhez, hanem egyetlen emberhez, Kopjáss Istvánhoz köthetők, és az ő belső harcának, tépelődésének a gondolati lenyomataként azonosíthatók. A különböző és nem ritkán ellent-

<sup>16</sup> MÓRICZ, *Rokonok*, 675.

<sup>17</sup> KULCSÁR SZABÓ, „Beszédaktus, szerepkör, irónia”, 29.

mondásos helyzetértékelések, az emberekre vonatkozó (esetenként nagyon) eltérő ítéleteknek az egyik döntő oka lehet, hogy a főhős fontos információknak nincs a birtokában, nem lát be a kulisszák mögé, azaz nincs hozzáférése a (teljes) valósághoz. S mivel a narrátor a leggyakrabban Kopjáss (korlátolt, információhiányos) perspektívájából láttatja a történeteket, így a befogadónak is csak tételezett, akár egymást felülíró (nyelvi) valóságokhoz – interpretációkhoz – lehet csupán hozzáférése.

A beszédaktus- és a diskurzus-elmélet horizontjából tekintve Móricz regénye tehát nem a nyelv és a valóság megfeleltetésére alapozza az esztétikai megértést, hanem a nyelv által létesülő »valóságok« drámai ütközésére, a valóság – vágy által nagymértékben vezérelt – interpretációinak különbségeire.<sup>18</sup>

Jóllehet Szirák Péter ezt ugyancsak *Az Isten háta mögött* című regényről írta, a *Rokonok* elbeszéléstechnikájának jellemzésekor is alkalmazható, azzal a fontos kitételrel, hogy a „nyelv által létesülő valóságok drámai ütközései” Kopjáss gondolataiban, belső – szabad függő módon testet öltő – beszédében mennek végbe. Az ábrázolt világ jelenségeinek különböző – nyelvi – fénytörésekben mutatkozó többértelműségeire jó példa a korrupció, a panama melegágyának tekintett Sertésenyésztő színrevitele is a regényben. A nagyszabású vállalkozást ugyanis különböző szereplők értelmezéseiből, beszámolóiból, azaz *közvetett* módon ismeri meg a frissen megválasztott főügyész. Először Péterfi doktor, hivatali beosztottja referál Kopjássnak a Sertésenyésztőről, s ebből a jelentésből „szörnyű dolgokat tudott meg”, hiszen egy szabályos panama képe rajzolódott ki előtte. Mindazonáltal a főügyész nem „értette meg az egész zavaros dolgot egy hallásra. De úgy megfázott tőle, hogy szükségét érezte, hogy hazaszaladjon Linához...”<sup>19</sup> Később Péterfi részletesebben elmagyarázza a panama természetét, megalapozatlanul nagy hitelekről, könnyelmű könyvelésről és felelőtlen gazdálkodásról beszél, ám azt maga is kénytelen elismerni, hogy a vállalatot a konjunktúra idején hozták létre, s így nem kalkuláltak, mert nem kalkulálhattak az 1920-as évek végének súlyos világgazdasági válságával, a sertésvésszel, a rossz kukoricatermessel és a gazdák rosszindulatával.<sup>20</sup> Ráadásul beszámolójában Péterfi doktor maga is többször

<sup>18</sup> SZIRÁK Péter, „Az ösztön »nyelve« és a nyelv cselekedtető ereje: Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához”, in *A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, 226–240 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2001), 235.

<sup>19</sup> MÓRICZ, *Rokonok*, 506.

<sup>20</sup> Uo., 612–613.

a „rossz nyelvek” pletykáira hivatkozik mint adatforrásra.<sup>21</sup> Kopjáss egy ízben magában tűnődve a piaci folyamatok áldozatának, s nem a csalások prédájának látja, pontosabban akarja látni a nagyszabású vállalkozást: „Tegyük fel, hogy a Sertéstenyészítő reális üzlet, csak konjunkturális bajok vannak. Abban az esetben ezt a veszteséget viselje a vállalkozás, s vegye át az egészet a város.”<sup>22</sup> A vállalkozás megmentése pedig kétségtelenül tekinthető közügynek, hisz újraélesztése esetén több száz embernek biztosíthat megélhetést a városban és környékén. Kardics bácsi ebben a hitében meg is erősíti Kopjásst: „Á, barátom, az egy óriási, óriási dolog, az a Sertéstenyészítő [...] Aranybánya, csak meg kell fogni jól.” A cég túlzott kockázatvállalását pedig, mely végül a csődhöz vezetett, romantikus cselekedetként azonosítja Kardics: „Egy kis romantika nélkül nincs semmiféle vállalkozás [...]. Az egy biztos üzlet, de csak most lesz igazán azzá.”<sup>23</sup> Látható, a regényben színre vitt panamát különböző értelmezésekből ismeri meg a főügyész, hisz a Sertéstenyészítő valóságához a szóbeszédekből, pletykákból, feltételezésekből, reményekből szőtt elképzelések szervesen és szorosan hozzákapcsolódnak. Szilágyi Zsófia *Rokonok*-elemzésében mutat rá, hogy a panama – amellet, hogy valóban mélyrehatóan átjárta a bemutatott korabeli társadalmat – imént vázolt kettős természeténél fogva kifejezetten alkalmas regénytéma, hiszen

íróilag sok lehetőséget ad az a megkettőzöttség, amely a tényekből és a történések köre szóban szőtt „hálózatból” jön létre. A *Rokonok* kisvárosi közege különösen élessé teszi, hogy nemcsak az a fontos, mit tesz valaki, hanem az is, milyen hírek terjednek el róla – a korrupció és a nyilvánosság elválaszthatatlanul összefonódik.<sup>24</sup>

Egy ízben Péterfi doktor szövevényes beszámolóját hallgatva maga Kopjáss is egy korabeli regényhez, Bernhard Kellermann *Az alagút (Der Tunnel, 1913)* című munkájához hasonlítja a Sertéstenyészítő bizarr történetét: „Alagút. Ez

<sup>21</sup> Például: „már az első turnus is csak ötezer disznóra volt beállítva, de azt beszélik a rossz nyelvek, hogy az sem volt meg. Állítólag voltak falkák, amelyek kétszer tévedtek a mérlegre.” Uo., 612. Kiemelés tőlem: S. M. Vagy: „Rossz nyelvek azt beszélik, hogy Szentkálnay, de ezt csak felelősség nélkül merem mondani, a saját sertésállományát adta kölcsön erre a célra, mert hiszen a Sertéstenyészítőnek létérdeke volt, hogy díjat nyerjen.” Uo., 613. Kiemelés tőlem: S. M.

<sup>22</sup> Uo., 566.

<sup>23</sup> Uo., 579.

<sup>24</sup> SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2013), 552.

valósággal a Kellermann alagútja. Meg lehetne regényben írni ezt a vállalatot. – Igen, alagút, amit a levegőbe fúrtak – mosolygott gúnyosan Péterfi dr.”<sup>25</sup>

A szóban forgó regény értelmezéstörténetében – tudomásom szerint – kevés figyelem irányult a *Rokonok* ironikus alakzataira, holott a karakterek sajátosságainak, Zsarátnok társadalmi visszasságainak túlzó, időnként torzító felnagyítása már-már karikatúraként hat a szövegben. Nyilván nehéz hitelt adni például annak a regénybeli megállapításnak, hogy Kopjáss „felesége életének legfőbb munkája éppen a moly elleni küzdelem volt.”<sup>26</sup> A korábban bemutatott regénysajátosság, a függő beszéd jelöletlensége okán nem igazán lehet eldönteni, hogy ez a narrátor vagy a férj véleménye, mindazonáltal akármelyikük is vélekedik így, a józanul és árnyaltan gondolkozó Lina nyilvánvalóan *nem* a molyirtást tekinti élete legfőbb céljának. Az is ironikus túlzásként hat, hogy Keék Imrike kivételes alkoholfogyasztási képességei miatt jutna előre a hivatalnoki pályán: „Állva, ülve, fekvé ivott ki egy-egy pohár pezsgőt nyelés nélkül, úgy hogy csak betöltötte a torkába, s az lecsúszott, s el sem köhintette magát. Nagy jövője van a közigazgatási pályán.”<sup>27</sup> Nyilván az alkohol olajozta társasági, rokoni kapcsolatok meghatározóak Zsarátnokon, mindazonáltal bizonyosan nem fut be minden városi alkoholista szép karriert a közigazgatási pályán. Komikus aránytalanságnak hat továbbá Kopjáss fogadalma négy év frontszolgálat és két év hadifogság után: „Valami nagy fogadalmat akartam tenni... Az ember a szenvedésben gyermekké és romantikussá lesz... Előbb a szakállamat akartam meghagyni, míg... de aztán rájöttem, hogy ez nem divat.”<sup>28</sup> A háborús borzalmak szemléletformáló tapasztalata után az arcszőrnővesztésnél komolyabb fogadalmat várna az ember, vagyis ez esetben a kiváltó ok és a (meglepő) következmény aránytalansága idéz elő komikus hatást. Ráadásul a divat és a karrierféltség még ezt a nevetséges fogadalmat is felülírják: „én romantikus és józan vagyok...” – magyarázza a főügyész Magdalénának – „Féltem, hogy a bozont az arcon árt a karriernek... így csak azt fogadtam meg, hogy nem táncolok...”<sup>29</sup>

Az imént említett helyi vagy mikrostrukturális megjelenései mellett magasabb és átfogóbb szinten a regény legfőbb alakzatának, a rokonságnak mint gazdasági és politikai érdekszövetségnek a színrevitelében is megfigyelhetők ironikus túlzások. Ennek talán legszembeötlőbb példája, amikor kiderül, hogy az ellenzék vezére, dr. Martiny a főügyész rokona, s ennyiben meg is

<sup>25</sup> MÓRICZ, *Rokonok*, 614.

<sup>26</sup> Uo., 420.

<sup>27</sup> Uo., 428.

<sup>28</sup> Uo., 647.

<sup>29</sup> Uo.

szűnik ellenzéki helyzete, sőt, *azonnal* a panamisták észjárása szerint kezd el gondolkozni: „Dr. Martiny elgondolkozott. – A végén ki fog sülni, hogy nekem rokon jusson meg kellene vennem a Boronkay Feri villáját, és ezzel le lehetne szerelni az egész közéleti tevékenységemet. Nem volnál szíves, kedves rokon, ebben egy kicsit közrejárni?”<sup>30</sup> Erre a főügyész sajnálattal közli, hogy „[s]ajnos, egy napot késett a dolog”, hiszen aznap írta alá a szerződést. Martiny jobb híján gratulál neki, és tovább fontolgatja az újdonsült rokonsággal megnyílt lehetőségeket:

Felvillant az eszében, hogy most itt volna az alkalom, hogy ennek a jó-akarátú, de tájékozatlan embernek a segítségével be lehetne ülni a város gazdaságába. Egyetlen ember a városban, akivel éppen most rokoni összeköttetést is sikerült megállapítani. Az idő múlik, az örökös ellenzéki-ségnek is végének kell lenni egyszer.<sup>31</sup>

A meglepő rokonság lelepleződése persze a véletlen műve, ám Martiny doktor megkönnyebbülése, melyet a nehéz ellenzéki szereptől történő megszabadulás idéz elő, már ironikus túlzásként hat, mint ahogy az is, hogy a városban szinte kivétel nélkül mindenki a (szó szoros és átvitt értelmű) rokon hálózatok szövedékébe gabalyodik (kivéve persze az erdélyi származása okán rokontalan Péterfi doktort).<sup>32</sup>

A regény közhivatalnokainak fraternizáló megszólításai – oda nem illő használatukból adódóan – igencsak komikusak, ha tetszik, ironikusak (legalábbis a jelen olvasói horizontjából bizonyosan). A polgármester például többször figyelmezteti a frissen kinevezett főügyészt, aki minduntalan méltóságos uramnak szólítja őt, hogy bátran nevezze csak Béla bácsinak: „többet

<sup>30</sup> Uo., 588.

<sup>31</sup> Uo., 589. Amikor Utasi Csaba tanulmányában érintőlegesen felveti a *Rokonok* ironikus olvasatának lehetőségét (szemben a valószerű olvasattal), akkor éppen azt a mozzanatot emeli ki a regénynek, amikor a „»rokonizmus« országossá szélesítése kedvéért Martiny doktort is az atyafiak közé vonja Móricz, az ábrázolás túllép a valószerűsítés törvényein, s egy csapásra karikatúrálissá válik.” UTASI Csaba, „Érték és tendencia Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényében”, *Literatura* 7 (1980): 348–352, 351.

<sup>32</sup> Vö. „mintha fekete szálakkal volna teleszőve az egész élet, s ő mint a légy a pók hálójában, máris vergődik, hogy beálljon-e póknak, s szíjon, mint a többi, vagy az ő vérét szívják ki a végén...” MÓRICZ, *Rokonok*, 549. Amikor a főügyész megtudja, hogy a Péterfi erdélyi menekült, akkor „meg volt nyugodva. Ő csak azt akarta megtudni, hogy Péterfi dr. »aggálytalan tanú«-e, vagy nem. Aggálytalan tanú, aki semmiben sincs érdekelve. Most megérezte, hogy ez az ember itt csak éppen jelenlevő. Nem volt s nincs semmiféle rokon összeköttetésben senkivel, tehát el lehet hinni, amiket megfigyelt s amit mond.” Uo., 608.

meg ne halljam azt a méltóságos urat, már megmondtam neked, hogy kedves öcsém vagy s bátyád vagyok, vagy megtagadsz, pajtikám? – De... édes jó bátyám.”<sup>33</sup> Viszonzásképpen hivatali feljebbvalója pajtikámnak hívja Kopjásst. Ez utóbbi éppen a polgármestert utánozva nevezi aztán egy ízben pajtikámnak a főmérnököt: „A főmérnök már várta. Ott ült az ő íróasztalánál, ahogy aktákba volt mélyedve, s noteszébe jegyezgetett. – Mi az, pajtikám. Már megtanulta ezt a szót a polgármestertől.”<sup>34</sup> A takarékos vezérigazgatóját, Kardicsot pedig bátyámnak vagy bácsinak szólítja a főügyész, mint amiképpen a bankár öcsémnek Pistát, a feleségét pedig húgomnak. Linának nem is tetszett „a Kardics bácsi bizalmaskodása, hogy őt letegezte”, és hogy kis húgomnak nevezte.<sup>35</sup> A fraternizáló, törleszkedő rokoni elnevezések egyfelől az érdekekonszolidációk nyelvi megjelenéseiként értelmezhetők, másfelől túlhasználatuk – amit Lina, az egyik legjózanabbul gondolkodó szereplő is nehezményez – a valós rokoni kapcsolatok túlzott kiterjedtségével áll egyenes arányban. Arról nem is beszélve, hogy az öcsém, húgom, pajtikám szavakkal bizalmaskodó hatalmaságok rögtön elveszejtik újdonsült rokonukat, ha érdekeik úgy kívánják.

#### MÁRIÁSSY FÉLIX: ROKONOK

Máriássy Félix 1954-ben bemutatott *Rokonok* című filmjében a főcím utáni nyitó jelenetben – először premier plánban, majd lassan megnyíló képeken – három rongyos öltözetű, szegény parasztembert látunk, akik szomorúan és dologtalanul ácsorognak – feltehetőleg valamilyen munkalehetőségre várva – az esőben (1. kép). Ezt követően a főhőst, Kopjásst kíséri végig a kamera egy sáros kis utcában álló lakásától a városházáig, a hivataláig. A kalapját emelgető, a pocsolók felett óvatosan átlépő későbbi főügyész mögött kubikusok, koldusok, utcaprókok és a város szegényeinek népes serege látható. A film zárlatában, az utolsó képkockákon a vége felirat előtt ismét az a három szegény ember tűnik fel, akikkel a film elején találkoztunk, és akik ezúttal csalódottan néznek a sebesült főügyészt szállító autó után (2. kép).

<sup>33</sup> Uo., 603.

<sup>34</sup> Uo., 598.

<sup>35</sup> Uo., 470.



1. kép



2. kép

A film keretes szerkezete, valamint a szegények nyomatékos helyen szerepeltetése (hisz a film nyitányának és zárlatának ilyen szerepe van) azt sugallja, hogy a Máriaassy-filmben fontossá válnak a korabeli társadalom szegényei, vagy legalábbis nagyobb hangsúly esik rájuk, mint a regényben.<sup>36</sup> Ez utóbbiban

<sup>36</sup> A kezdő képsorok fontosságát, társadalmi problémákat színre vivő jellegét hangsúlyozzák a korabeli kritikák is: „Különösen figyelemreméltó rendezői ötlet a film bevezető, néma képsora, amely már felvázolja Zsarátnok teljes képét.” GÁRDOS Miklós, „Rokonok – Jegyzet egy új magyar filmről”, *Magyar Nemzet*, 1954. nov. 7., 9. „Mindjárt a film elején, mialatt Kopjáss lakásából a városházára megy és lábát kapkodva, kis bakugrásokkal kerülgeti ki az utcán, gyalogjárón terpeszkedő pocsoltyákat, sártömeget – élénk táru az elhanyagolt vidéki kisváros tipikus képe.” H. B., „Rokonok (új magyar film)”, *Észak-Magyarország*, 1954. nov. 4., 4.

ugyanis Zsarátnok társadalmának szinte kizárólag csak a vezető rétege és a körülöttük serénykedő hivatalnokok jelennek meg. Kopjáss egy ízben találkozik ugyan a (sanyargatott) kisbérlők képviselőivel, rögtön azt követően, hogy frissen megválasztott főügyészként először megy a polgármesterhez vizitre, ám valójában nincs élő kapcsolata (az elszegényedett rokonokat leszámítva) a szegényekkel. Miként Nagy Péter fogalmaz: „ez a regény az, amelyből a nép, a dolgozók a legteljesebben hiányoznak.”<sup>37</sup> Nem így a Máriaácssy-filmben, melyben, ha nem is a fókuszban, de a háttérben folyamatosan jelen vannak a kisemizettek, az elesettek, a szegények (kubikusok, rokkantak, koldusok stb. formájában). Kopjáss a szóban forgó alkotásban utolsó csatájára is a szegények tömegéből kilépve indul, mintha valóban őket képviselné, és a Sertéstenyész-tőben összegyűlt károsultakat is arról biztosítja, hogy fellép majd az érdekükben („Majd megvizsgáljuk a dolgot. Bízbanak bennem” – ígéri nekik Kopjáss). A parlamentben pedig látható ellenérzéseket vált ki a főügyészből, amikor a polgármester egyik ismerőse azt mondja a körülötte álló uraknak, „a népnek szép eszmék kellene, lelkesedés. De ki hallott olyat, hogy már a szegény népet is az érdekei szerint szervezzék.” Pedig a Máriaácssy-filmben úgy tűnik, Kópjáss őket, az ő érdekeiket képviseli a hatalmasságokkal szemben. Mindaddig, amíg a történet végén el nem árulja őket. A polgármesteri iroda várótermében elé álló és az adóhalasztást kérő, követelő kisbérelőket, parasztokat még azzal nyugtatja, hogy rögtön intézkedik, várjanak csak türelemmel. Ám a polgármesteri irodában (ahová meglehetősen felindultsággal ront be) már azt a véleményét hangoztatja felettese kérdéseire, hogy a kisbérelőket meg „kell fogni”, szigorúan „be kell hajtani az adót”. Vagyis menten elárulja őket, amint kettesben marad a polgármesterrel. Minden ígérete ellenére nem vállalja fel a képviselőt, s részben – Berci bácsi szene mellett – ez vezet erkölcsi bukásához. Ezt sugallják legalábbis a film zárójelenetei. Az öngyilkossági kísérletet követően a filmben – szemben a regénnyel – még színre kerül Kópjáss: a városháza előtt várakozó szegény emberek nézőpontjából látjuk, ahogy a főügyészt az autóhoz viszik, majd beültetik. A kissé kábult (ám látszólag nem haldokló) főügyész kinéz az ablakon, meglátja az őt figyelő szegény embereket, és csak ekkor válik szenvedővé az arca, majd bukik előre a feje, feltehetőleg nem a fájdalomtól, hanem a szégyentől, melyet az elárult emberek tekintetének a keresztútjében

<sup>37</sup> NAGY, Móricz *Zsigmond*, 359. Vö. még a korábban már idézett gondolattal: a „városi kisegisztenciák küszködése nem lesznek főtémájává, de még csak uralkodó epizódjává sem a regénynek”. Uo., 344.

érez.<sup>38</sup> A hatalom ZSV-001 rendszámú autója végül elszállítja őt, a magukra maradt szegények pedig csalódottan elsétálnak a városházról. Ez a befejezés azt sugallja, a főügyész életben marad, és a hatalom „hasznavehető” embereként (ahogy a polgármester fogalmaz) folytatja életét.<sup>39</sup> Nem képviselte végül az elesetteket, a megalázottakat, a kizsákmányoltakat, és így alul maradt a hatalommal vívott küzdelmében.<sup>40</sup> A filmnek ez a regényértelmezése harmonizálni látszik a *Rokonok*-kötet ötvenes évekbeli, marxista szemléletű recepciójával, hiszen maga Nagy Péter is úgy vélekedik (amiképpen ezt korábban idéztem már): ha „a közélet igazi tisztogatójaként próbál megállni a város hatalmasaival szemben”, akkor „meg kellene találnia a bázist, amelyre a harcban támaszkodni tud – s nem véletlen, hogy a dolgozó tömegekkel való igazi találkozás, összefogás lehetősége egy pillanatra sem ötlük fel benne.”<sup>41</sup> Vagy ha fel is ötlük, hisz erre történik utalás a filmben, a végén mégsem támaszkodik a mozgóképi történetben mindenütt jelen lévő szegényekre, nem fog velük össze, és ezért nem képes a hatalmasok ellenzékévé, hatékony ellenfelévé válni.

Ha a bemutatás idejének irodalmi értelmezés-horizontjába bele is illik a Máriássy-film, az 1940-es évek végi, 1950-es évek eleji magyar filmalkotások stílusától, sematikus történetvezetéstől, dramaturgiájától mégiscsak eltér; legfőképpen abban, hogy jóllehet realista, ám realizmusát már nem a kommunista ideológia elvárásaihoz, diktátumaihoz, hanem a színre vitt történet idejének, vagyis az 1920-as és 1930-as évek fordulójának a valóságához igazítja. Máriássy adaptációja ugyanis szinte dokumentarista módon, kendőzetlenül mutatja a korabeli (tipizált) kisváros, Zsarátnok szegényes, elmaradott világát: a sártengerré váló külsőbb utakat, a felázott házfalakat, a belsőbb kerületek foghíjas macskaköveit, pocsolókkal teli sivar szürkességét (3–4. kép), de ugyanígy feltárul Budapest vasút menti munkásnegyedeinek, külvárosainak szomorú vidéke is, amikor a parlamentből hazafelé a vonatablakból kibámuló Kopjáss nézőpontját veszi fel a kamera. A film karakterei valószerűek, s ennek

<sup>38</sup> Berecz József 1954-es kritikájában ezt annyival egészíti ki, hogy a magukra maradt emberek arcából az elnyomottak egész közösségének ítélete olvasható ki: „S mikor a film végén a dicstelen életű, öngyilkosnak is gyáva főügyészt az autóba támogatják a polgármesterék – a városháza kapujában némán álló, becsapott parasztok kemény arcáról a nép ítélete olvasható.” BEREZ JÓZSEF, „*Rokonok*”, *Termelőszövetkezet* 5, 18. sz. (1954): 45.

<sup>39</sup> Egészen pontosan ezt mondja a filmbeli polgármester: „Én azt hiszem, ha ez az ember holnap visszajön, akkor ez egy egész hasznavehető ember lesz.”

<sup>40</sup> Berecz József fentebb idézett cikkében szintén úgy látja, hogy Kopjáss túléli az öngyilkosságot, s ezzel erkölcsileg elbukik: „De ahhoz sincs elég ereje, hogy ne remegjen kezében a pisztoly, még az öngyilkossági kísérlete sem sikerül. Nem hal meg, de erkölcsileg mégis halott Kopjás István”. Uo.

<sup>41</sup> NAGY, MÓRICZ *Zsigmond*, 355.



3. kép

alapja a realista színészi játék, mely alkalmas a hiteles lélektani motivációk megteremtésére. (Ez alól talán csak Magdaléna alakja a kivétel, aki Temessy Hédi alakításában szoborszerű bálványként áll előttünk a filmben.) Ezt a koncepciót szolgálják a színészi gesztusokat felnagyító premier plánok, közelítések, mint például akkor, amikor a Kopjásst manipuláló polgármester (Rajnay Gábor) arcára zoomol a kamera, aki szinte szuggerálja a frissen megválasztott főügyésznek, amit hallani akar: hogy a reménybeli amerikai kölcsejt majd a csődbe ment Sertéstenyészítő felvásárlására fordítsák.

A Máriaassy-adaptáció imént vázolt sajátosságai alapján jó okkal rokonítható az olasz neorealista rendezők munkáival. A neorealizmus a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek közepéig meghatározó és az európai mozgóképes trendeket is befolyásoló irányzata az olasz filmművészetnek. Fő jellemvonásai a dokumentarista eszköztelenséghez közelítő realizmus, külső helyszínnek használata a forgatás során (mely a stúdióközpontú filmkészítés uralma után nóvumnak számított), valamint a társadalomkritikai aspektus, mely az alsóbb osztályok tagjainak, a szegényebb, elesettebb embereknek és az ő problémáiknak a színre vitelét jelentette elsősorban. Mindezek alapvetően jellemzőek Máriaassy adaptációjára is. Ugyanakkor az 1954-es *Rokonok* meglehetősen konvencionális filmnyelvi eljárásokat alkalmaz, nincsenek például túlzottan hosszú jelenetek, vagy fragmentáltságot, ellipszist előidéző vágások; ám mindez még mindig a Máriaassy-film és a neorealizmus rokonságát erősíti, hiszen ahogy Vincze Teréz fogalmaz, a legtöbb neorealista filmet „klasszikus holly-



4. kép

woodi vágástechnikával készítették, és a helyszíni felvételek esetén is kidolgozott, komponált kameramozgást, koreografált színészvezetést alkalmaztak. Tipikus volt továbbá az erőteljes, érzelmi aláfestésül szolgáló zene is.<sup>42</sup> Az expresszív, érzelmi állapotokat kifejező filmzene az 1954-es adaptációt is jellemzi. Ennek jó példája, amikor Koptáss a színre vitt történetben először látja meg Magdalénát, hisz nemcsak az elragadtatottságát kifejező tekintete árulja el csodálatát és vágyát a nő iránt, hanem az erőteljes, drámai hatású aláfestő zene is heves érzelmeiről árulkodik. Későbbi találkozásait mindannyiszor hasonló non-diegetikus zene kíséri. Ugyanígy, amikor a polgármester szembesíti Berci bácsi mesterkedésével, a szénminta hamisításával, vagyis rájön, hogy az ellenségessé vált polgármester kezében van a sorsa, az aláfestő zene a némán összeomló Koptáss lelkében zajló viharról és kétségbeesésről árulkodik, azokról az érzelmekről, melyek aztán a főügyész öngyilkosságához vezetnek. A filmzene tehát az adaptációban végig a főhős, Koptáss lelki állapotainak hű kifejezője.

A film fentiekben tárgyalt keretes szerkezetében már megfigyelhető a Mária-ssy-adaptáció azon jellemvonása, miszerint gyakorta olyan eseményekről is tudósít a film elbeszélője, melyekről Koptássnak nem lehet tudomása. A nyitó jelentben ugyanis még az előtt találkozunk a három szegény emberrel, hogy

<sup>42</sup> VINCZE Teréz, „Vissza a valóságához: Az olasz neorealizmus története”, *Filmtett*, 2002.01.15, hozzáférés: 2024. 03. 20., <https://filmtett.ro/cikk/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-i-az-olasz-neorealizmus-tortenete>.

Kopjáss megjelenne a történetben, illetve a film végén a sebesült főügyész már messze jár a ZSV-001-es rendszámú autóval, amikor mi még mindig a csalódott, magukra hagyott embereket látjuk. A társasági események színrevitelekor – a nyitó és záró szekvenciákhoz hasonlóan – visszatérő eljárása a filmnek, hogy a jelenet Kopjáss nélkül kezdődik, halljuk, amit a vendégek, a városi potentátok kis csoportjai mondanak, majd megjelenik a főügyész, a társasághoz lép, és az előbbieket témát váltanak. Más esetben Kopjáss egyáltalán nem bukkan föl, s így mi belátunk a színpad mögé, míg ő nem. E bepillantások során megtudhatjuk többek közt azt, hogy az urak erőszakkal nőket molsztálnak (lefognak és tapogatnak), hogy valóban csaltak a Sertés-tenyésztő nyugtáival, hogy Holub a polgármester tenyeréből eszik, és hogy a Sertés-tenyésztő minisztériumi ellenőrzésével szándékosan kicselezik a főügyészt. És az is egyértelmű megfogalmazást nyer a filmben, hogy Magdaléna a hatalom beavatott embereként segít lépre csalni Kopjásst. A Boronkay-villa megvásárlásakor például cinkos pillantást váltanak a főügyész háta mögött Kardiccsal (5. kép), majd odaadást színlelve nézi a hezitáló főügyészt, aki e tekintetből „erőt merítve” (s biztatást kiolvastva) végül aláírja az adásvételi szerződést. Később a villában tartott fogadáson is a beavatottak kíváncsiságával nézi alkalmi táncpartnerével Magdaléna, ahogy Kardics és a polgármester



5. kép

a túlzottan magabiztos főügyész köré szövik a hálójukat (6. kép). A színpalak mögé tekintés – mint fentebb már írtam – nem jellemzi a Móricz-regényt. A film világában ez az eljárás a korrupció, a panama objektív megjelenését eredményezi, vagyis külső nézőpontból bizonyítottként ábrázolja mindazokat a panamákat, melyeket a főügyész a leggyakrabban csak sejt és gyanít.



6. kép

Máriássy adaptációja nyilván nem társtalan újító eljárásaival, útkeresésével, hisz 1954-ben, majd az azt követő években több olyan magyar filmet is bemutattak, melyek az ideológiailag meghatározott sematikus filmekről elszakadva új stílárís, esztétikai és tematikus megoldásokat alkalmaztak.<sup>43</sup> A Sztálin 1953-as halálát követő, a magyarországi viszonyokat is meghatározó politikai enyhülés teremt lehetőséget a magyar filmrendezőknek a szabadabb útkeresésre, a művészebb megoldások alkalmazására. Az 1954 és 1962 közötti időszak a szocialista realista, sematikus alkotásoktól a hatvanas évek új hullámaig tartó átmeneti kor a magyar filmtörténetben, mely az előbbi meghaladását és az utóbbi előkészítését foglalja magában. Fő jellemvonásai a korszaknak, hogy a direkt politikai tartalom háttérbe szorulásával egyidőben a személyes(ebb) témák, a magánéleti problémák, a lélektani tartalmak kerülnek a fókuszba, va-

<sup>43</sup> Például Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése* (1954); Makk Károly: *Liliomfi* (1955), *A 9-es kórterem* (1955); Gertler Viktor: *Gázolás* (1955); Fábri Zoltán: *Körbinta* (1956), *Hannibál tanár úr* (1956); Fehér Imre: *Bakaruhában* (1957); Bán Frigyes: *Csigalépcső* (1957); Máriássy Félix: *Csempészek* (1958); Herskó János: *Vasvirág* (1958).

lamint hogy az ideológiailag meghatározott realista láttatásmódot a művészeibb, metaforikusabb filmnyelvi megoldások váltják fel. Gelencsér Gábor ezt a folyamatot összefoglalóan úgy jellemzi, hogy 1954-ben „megkezdődik a szocialista realizmus felszámolása és a film művészi önállóságának visszavétele.”<sup>44</sup> Máriássy *Rokonok* című filmjében is jól látszanak a szóban forgó korszak „kétarcúságának” a jellemvonásai, hisz az 1950-es évek marxista ideológiája ugyan jelen van a filmben, mint erről korábban már szoltam, ám nem tolatkodik, hanem kevésbé hangsúlyos módon, mintegy lehalkítva, így pedig lehetőség nyílik a karakterek személyes motivációinak, lélektani konfliktusainak kibontására. Mindenesetre az 1954-es év a Máriássy-életműben is fontos fordulópont, hiszen maga a rendező is a *Rokonok* adaptációjával haladja meg a korábbi szocialista realista munkáinak – vagyis a *Szabónénak* (1949), a *Kiss Katalin házasságának* (1950), a *Teljes gőzzelnek* (1951) – sematikus, az ideológiai elvárásokhoz igazított tematikus és esztétikai jellemvonásait.

Összefoglalva: Máriássy Félix adaptációja azáltal, hogy gyakorta elszakad Kopjáss tapasztalati horizontjától, és bevisz a kulisszák mögé, azaz nyíltan megmutatja a hatalom korrupst és ármány működését, határozott kritikát fogalmaz meg az 1920-as, 1930-as évek magyar társadalmáról, s ennyiben illeszkedik a Móricz-regényt kritikai realista műként olvasó, a második világháborút követő, marxista alapállású recepció kánonjába. Részben persze ki is lóg abból, hisz magas realitásfokú képei azt sugallják, a rendező igyekszik a történetet a bemutatott események idejéhez, vagyis határozottan az 1920-as, 1930-as évekhez kötni, s így az ötvenes évek torzító világnézeti lencsét megkerülni. Emellett a regény belső nézőpontja az 1954-es adaptációban döntően külsővé válik, ami a történet hangsúlyait is erősen befolyásolja, hiszen Kopjáss belső vívódása helyett elsősorban a főhős társadalmi szerepvállalása (vagy éppen ennek hiánya) kerül a fókuszba. Nyilván a valóságosságra törekvéssel függ össze, hogy az 1954-es adaptáció a regény ironikus tónusát – vagyis ezt az áttételesebb, retorikusabb mozgóképi eljárást – mellőzi a megfilmesítés során.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek: A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijárat Kiadó–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015), 84.

<sup>45</sup> Pedig Hubay Miklós egykorú kritikája szerint a komikum jól kiegészítette volna a film tragikus tónusát: ha „a film bizonyos tragikomikus tónust kapott volna, szerintünk csak nagyobb hasznára lett volna. Először is, mert a »Rokonok«-nak a tragikomikum az eleme, másodsor pedig azért, mert lenne a filmnek – a jelenleginél erősebben és következetesebben – egységes tónusa.” HUBAY Miklós, „A »Rokonok« filmen”, *Irodalmi Újság*, 1954. nov. 13., 6.

## SZABÓ ISTVÁN: ROKONOK

Szabó István 2006-ban bemutatott adaptációjának szembeötlő sajátossága Máriássy megfilmesítésével összevetésben, hogy elsősorban a hatalom képviselőire fókuszál, akárcsak a Móricz-regény, és nem viszi színre az 1954-es verzióban fontos szerepet játszó osztályfeszültséget a szegények (parasztok, kisbérlek) és Zsarátnok vezetői közt. Fontos és feltűnő jellemvonása még a Szabó-filmnek, hogy több módon is megidézi a regény elbeszélésének meghatározó sajátosságát, a belső, szereplői nézőpontot. Ennek egyik megoldása, amikor a főhős, Kobjáss belső narrációját halljuk, vagyis gondolatai, érzései és reflexiói manifesztálódnak a film hangsávjában. Vizuális síkon kétszer jelenik meg hangsúlyosan belső nézőpont. Kobjáss történet végi, öngyilkossághoz vezető összeomlását úgy látatja a kamera (szubjektív látószögéből), mintha Kobjáss szédületén, lelki megrázkódtatása kiváltotta rosszulletén keresztül tekintenénk a polgármester irodájára: elmosódottan, kibillenve a „normális” érzékelésből. Ugyancsak az érzelmek, vágyak kifejezésének vizuális megoldása az, amikor a Kobjáss nézőpontját felvevő kamerán keresztül látjuk, ahogy Lina és Magdaléna szorosan egymás mellé kerülnek, sőt, egy ízben még a fejüket is mosolyogva összedugják (7–8. kép). A szorosan összekapcsolódó két nő a főügyész nézőpontjából ugyanis érzéseinek kettősségét rajzolja ki, hiszen vágyik a hatalom és gazdagság köreibbe tartozó, s mindezidáig elérhetetlen,



7. kép



8. kép

gyönyörű Magdalénára, de Linát is szereti, házias, otthonos, kissé földhözragadt, ám erkölcsileg megingathatatlan feleségét.

Kopjáss vágyának kettőssége abban a három álomjelenetben is manifesztálódik, melyek középpontjában egy vonatszerelvény áll. Első alkalommal a főügyész futva ugyan, de eléri a vonatot, felszáll rá, majd pizsamában végigmegy a folyosón, és a fülkébe benézve látja önmagát csókolózni először Magdalénával, majd a feleségével. A második álomban szintén fut a vonat után, melyről Magdaléna integet csábítóan, és amelyen ezúttal a felesége az ellenzék vezérével, dr. Martinyvel csókolózik, a mozdonyban pedig a hivatal munkatársai és az alispán állnak, mintha ők irányítanák a szerelvényt (9. kép).

Harmadik alkalommal azonban már nem éri el a vonatot, hiába fut utána; mint amiképpen a korrupt hatalom kínálta anyagi lehetőségekről is lemarad, hisz a harmadik vonatos álom követi az a jelenet, melyben a polgármester Berci bácsi csalására hivatkozva megalázóan elutasítja a Sertéstenyészttőre vonatkozó (nem túl etikus) ajánlatát. Az iménti álomjelenetekben összesűrűsödnek a két nőhöz és a hatalomhoz fűződő vágyai, félelmei és kételyei. S ezek valóban az álom lelki tájait, a tudattalan manifeszt tartalmait vizsik színre, vagyis a Kopjáss nyugtalanító dilemmákat, belső küzdelmeket.<sup>46</sup> Mindazonáltal az imént

<sup>46</sup> Bori Erzsébet kritikájában a karakterek belső világának illetén megjelenítését invenziós rendezői eljárásnak tartja: a „változtatások közül sikeres a három álomjelenet, amely voltaképpen a regényből is levezethető: egyszerre tagolják a cselekményt, és (a szó szoros értelmében) képet adnak Kopjáss megváltozott helyzetéről és lelkiállapotáról.” BORI Erzsébet, „A sötét ló – Szabó István: *Rokonok*”, *Magyar Narancs*, 2006. febr. 23., 39.



9. kép

elősorolt „belső” nézőpontok ellenére a Szabó-filmben is a külső, objektív látásmód a meghatározó, vagyis az olyan jelenetek vannak döntő többségben, melyekben a szereplőket és az eseményeket egy külső kamera – a film világában valós, és nem álom – „tárgyaiként” tapasztalják meg a nézők.

A Máriaassy-adaptációt elemezve rámutattam arra, hogy az 1954-es alkotás folyamatosan betekintést enged Zsarátnok hatalmi machinációinak színpalái mögé. Szabó István adaptációja kerüli ezt a megoldást, és ebben a tekintetben sokkal inkább igazodik a regény narrációs eljárásához, mint Máriaassy alkotása, hiszen a 2006-os verzió elbeszélői horizontja nem (vagy alig-alig) szélesebb, mint Kopjáss látószöge. Akárcsak a regényben, Szabó István adaptációjában is két jelenet visz be a kulisszák mögé, egészen pontosan a polgármesteri irodába: egy ízben, amikor Berci bácsi szénszállítmányát leplezi le Kardics, a főmérnök és a polgármester, illetve akkor, amikor Kopjáss öngyilkossághoz vezető összeomlása után Kardics és Béla bácsi helyzetértékelő párbeszédét látjuk. A Szabó-filmben még a főügyészválasztás előtt is bepillantathatunk a polgármesteri irodába, az ott folyó machinációkba (a regényben a választás menetéről Kopjáss számol be a feleségének), de ezen kívül a film elbeszélése nem rendelkezik többlettudással a főhőshöz képest.

Szabó István adaptációjának fontos jellemvonása még (főképpen a Máriaassy-verzióval összehasonlítva), hogy az utcák, terek, városházi folyosók gyakorta feltűnően üresek, néptelenek, s ezért kevésbé hatnak reálisnak (10–11. kép). A térábrázolás valóságtól elemeltségét az olyan szimbolikus fényviszo-



10. kép



11. kép

nyok is megerősítik, mint amikor Koppjáss az új pozíciójában már felfelé indul a pirosas árnyalatú folyosón, s nem a lefelé, a korábbi, kultúrtaácsnoki irodája felé vezető, fehér fényű folyosón (12. kép). A hatalom felé vezető útját tehát sejtelmes, titokzatos vörös fény, míg a lefelé vezető utat a tisztaság fehér fénye világítja meg, s ez már önmagában is értékítéletet sugall.



12. kép

A stilizált fényhasználatnak fontos eleme a polgármesteri iroda is, mely szinte minden előfordulása során teljesen vagy részben lesötétített helyiségként áll előttünk, melyből a nappali fény redőnyökkel és súlyos függönyökkel van kizárva (13. kép). Mindez azt sugallja, hogy a hatalom egyik fontos központjába, ha tetszik, főhadiszállásába nem hatol be az igazság fénye, s ott minden a sötétség leple alatt történik. Ezt az értelmezést erősíti az a jelenet is, amikor Kopjásst a polgármesteri iroda kanapéján ülve elvakítja az egyik redőnyrésen betörő erős napfény. Próbál előre elhúzódni, próbálja a szeme elé



13. kép

tenni a kezét, vagyis úgy tűnik, őt még zavarja a „leleplező” fény, őt még nyugtalanítja, hogy napfényre kerülhetnek a sötét szoba titkai, ám a polgármestert láthatólag már nem feszélyezi az „igazság fénye”, hisz szóvá sem teszi a dolgot (14. kép).



14. kép

A stilizált tér- és fényhasználat mellett a filmben meghatározóak azok az ismétlődések, melyek újabb és újabb előfordulásuk során jelentésgazdagodáson mennek át, és így struktúraszervező motívummá válnak a Szabó-adaptációban. Ilyen motívum a már említett vonat-álmom, mely három előfordulásakor a „hatalom”, az „új élet” jelentéseivel gazdagodik, hiszen többek közt az új élet, a hatalom nőalakja, Magdaléna csábítja Kopjásst a szerelvényre, de a mozdony irányítói is a város (korrupt) előkelőségei, vagyis a hatalom képviselői – mint amiképpen erre is utaltam már korábban. Feltűnőek még a filmben a por, a porfelhők előfordulásai. A leggyakrabban az utcán keletkezik váratlanul egy szellőkés, ami kisebb porfelhőbe burkolja az eseményeket. De ugyanígy Kopjássék házának függönyeit is időnként a port kavaró szellőkésék dagaasztják vitorla nagyságúra. Egy ízben például Kopjáss szinte belevész a porfelhőbe az üres utcán, míg magában, belső monológként még mindig az otthon megkezdett vitáját folytatja a feleségével, Linával (15. kép). Vagy máskor, amikor Magdalénát követi vágyakozva (a továbbra is üres) utcán, ismét porfelhő kerekedik, és a főügyész előtt sétáló Magdaléna alakja délibábszerűvé változik (16. kép).



15. kép



16. kép

A mindenfelé szálló por akár Zsarátnok elmaradottságát is kifejezheti, amennyiben a porosság az avíttág szinonimája, hisz ez esetben Zsarátnok isten háta mögötti *porfészek* voltát jelzi a szóban forgó jelenség. A hősök belső felindultságának is lehet manifesztációja a semmiből feltámadó szél és por. Ezt az említett két eset is jól példázza, hisz Kopjáss belső tusakodásával, belső elégedetlenkedésével (Lina miatt), valamint (Magdaléna iránti) erős vágyának meg-

jelenésével egyidőben támad fel az utca porát felkavaró heves légmozgás. Fontos vizuális hatása a porfelhőnek, hogy abban a világ és az alakok körvonalai bizonytalanná, sejtelmessé válnak, mint egy álmában. Ez egyfelől összhangban áll azzal, hogy Magdaléna egy vágyott álomkép (ködfátyolkép) Kopjáss lekében (s ez esetben ezt az ő percepciójának tekinthetjük), másfelől hozzájárul ahhoz, hogy a filmet elsősorban ne a közvetlen valóságra vonatkozásában, hanem sokkal inkább szimbolikus, motivikus, allegorikus tartalmi alapján értelmezzük, hiszen a kavargó por éppen a valóság határozott körvonalait oldja fel. A film fontos és meghatározó motívuma még a disznó. Nyilván a Sertésenyésztő mint a korrupció melegágya már összekapcsolja a hatalom embereinek etikátlan működését a sárban dagonyázó állatokkal. Az első álomjelenetben az új élet felé tartó vonat folyosóján visító kis malacok közé keveredik a pizsamás Kopjáss. Nem sokkal később az egyik fia olvas fel neki egy iskolai dolgozatot, mely a disznókról szól, végkövetkeztetése pedig (melyen a fiúkkal együtt jót nevet a főügyész), hogy milyen érdekes, egy ilyen kis országban milyen sok disznó él. Nyilván a dolgozatbeli *disznó* szó a disznóságok elkövetőire is vonatkoztatható, és *ebben* az értelemben *túl* nagy a számuk Magyarországon, akárcsak a metaforikus, azaz érdekszövetségként értett rokonoknak. A 2006-os adaptációban Kopjáss a Sertésenyésztőben követi el az öngyilkosságot, s így a disznók közé, a sárba hanyatlik a magára irányzott lövés után. A rózsaszín állatok pedig vígan rőfögnek, turkálják a földet körülötte. Nyilván ez a kép, ahogy a film legtöbb elemzője ezt meg is jegyzi, színre viszi a közmondást, miszerint aki korpa közé keveredik, azt megeszik a disznók (17. kép).<sup>47</sup> Azaz Kopjásst megrontották a korrump emberek, akik közt a főügyész munkanapjai teltek. A haldokló testét végül az a hajléktalanforma ember tartja az ölében, aki koldusként már fel-felbukkant Zsarátnok utcáin, s sajnálkozva mondja: „ennek nem kellett volna megtörténnie, becsaptak, miért hagyta magad?” Azaz ő is áldozatnak tekinti a főügyészt, akit megvezettek a hatalom korrump emberei. Ráadásul a képi kompozíció, ahogy a férfi Kopjáss testét tartja az ölében, felidéri a pietát, vagyis a „fájdalmas anya” ábrázolásokat, a keresztről levett Krisztust az ölében tartó és a fiát sirató Mária színrevitelének képzőművészeti hagyományát (18. kép). E vizuális rokonítás a főügyész és Jézus között azt sugallja, hogy amiképpen a megváltó, úgy Kopjáss is ártatlanul szenved, vagyis a körülmények, a hatalmi ármánykodások áldozata lett. Ráadásul a Szabó István-film zárlatában, úgy tűnik, a főügyész valóban haldoklik, és nem éli túl a sebesülését. Öngyilkossága pedig

<sup>47</sup> Például Gelencsér Gábor is ír erről idézett könyvének Móricz-adaptációkról szóló fejezetében (*Forgatott könyvek*, 370.) vagy Barna Imre a *Mozgó Világban* közölt kritikájában. BARNA Imre, „Szegény Magyarország”, *Mozgó Világ* 32, 3. sz. (2006): 111.



17. kép



18. kép

erkölcsi megtisztulást jelenthet számára, hisz más utat nem látva voltaképpen így lép ki a hatalmi korrupció fojtogató világából. Pósa Zoltán kritikájában ezt így fogalmazza meg: a főhősnek két „lehetősége marad, százszázalékos büntárs-ként belesimulni a Rokonok világába, vagy a pisztolygolyó. Kopjáss az utóbbit választja, s marad a pillanatra megingó, de büntetlenül besározott mártír...”<sup>48</sup> A Szabó István-film tehát felmenti a főügyészt, és elsősorban áldozati szerepét hangsúlyozza.

<sup>48</sup> PÓSA Zoltán, „Szabó plakátszintű allegóriái”, *Magyar Nemzet*, 2006. febr. 2., 19. Hasonló következtetésre jut Dragon Zoltán is a filmről írt esszéjében: „Kopjáss cselekedete [ti. öngyilkossága] az önmagával és a rendszerrel (melynek terméke is egyben) szembeni egyetlen tartható etikai pozíció – az a szikra a jól megtervezett futóműben, mely akár megállásra is kényszeríthetné a járművet (ám a szatíra jellegéből fakadóan nagyon jól tudjuk, hogy erre esély sincs).” DRAGON Zoltán, „Kérdező szöveg-film (Szabó István: *Rokonok*)”, *Filmkultúra*, 2006, hozzáférés: 2024.03.15, <https://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/films/rokonok.hu.html>.

A 2006-os adaptációnak fontos sajátossága még az ironia, mely elsősorban a színészi játékban érhető tetten (és amely az alapul vett regényhez is szorosabban kapcsolja a Szabó-filmet). A Kardics bácsit alakító Eperjes Károly felnagyított, harsány gesztusai szinte karikatúraszerűvé formálják a nagy hatalmú bankár alakját,<sup>49</sup> de a polgármester eltúlzott atyáskodása, pajtáskodása is többször ironikus fénytörésbe vonja a főügyész és a város vezetőjének párbeszédét. A Móricz-regényben is történik utalás arra, hogy Kopjáss valójában gyermeki szerepbe kerül a polgármester jelenlétében,<sup>50</sup> s ezt a bizarr viszonyt a film is rekonstruálja, mégpedig úgy, hogy a főügyész rajongó (kissé bárgyú) tekintetét felső kameraállásból mutatja, míg az ellenbeállításban a város első emberének joviális, atyáskodó arcát alsó gépállásból, vagyis a kamera kiegészítve a vázolt színészi gesztusokkal apa–fiú viszonyba rendezi a két karaktert (19–20. kép).<sup>51</sup>

De túlzó mimikája és állandó fontoskodása okán ironikus felhangot kap a 2006-os adaptációban a polgármester titkára, Imre is, akit ebben a verzióban Pindroch Csaba alakít. A regényhez képest új szereplő a történetben a koldus figurája, aki a már említett (fontos) jelenetben a haldokló főügyészt vigasztalja, korábban pedig Zsarátnok utcáján kéregetőként tűnik fel, s aki prófétai módon a magyarországi állapotokat ostorozza gépiesen; egészen pontosan azt

<sup>49</sup> Kardics felnagyított gesztusait a Szabó-film kritikusai hol elismerően, hol elmarasztalóan értékelték. Hamar Péter szerint „a színész szerepfelfogása [...] súlya vesztetté teszi a figurát”. HAMAR Péter, *Móricz Zsigmond művei a filmvásznon* (Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2012), 186. Tóth Barnabás szintén negatívan értékeli a szóban forgó alakítást: „Eperjes és Pindroch például kőkemény ripacskodást produkál”. TÓTH Barnabás, „Rokonok”, *Mozinet Magazin* 3, 3. sz. (2006): 18. Ezzel szemben Bársony Éva dicséri a színészt: „Eperjes Károly sakálnevetése, vérszomjas jóindulata, éles rókapillantása a gátlástalanul harácsoló Kardics [az eredetiben itt elírás történt: Lardics] bácsi szerepében félelmetes – felülmúlhatatlan színészi teljesítmény.” BÁRSONY ÉVA, „Máig nem vesztette érvényét a *Rokonok*”, *Népszava*, 2006. febr. 2., 6. Barna Imre is nagyra értékeli a színész teljesítményét: „aligha marad el mögötte [ti. a polgármestert játszó Oleg Tabakov mögött] Eperjes Károly, aki a minden lében kanál helyi bankvezér, a Kopjáss kicsinálásában élen járó Kardics szerepében hallat felstilizált dzsentrihahotákat.” BARNA, „Szegény Magyarország”, 111. Báron György pedig a Kopjássját játszó Csányi Sándoron kívül minden más szereplő alakítását (Eperjes Károlyét is) nagyszerűnek és erősnek tartja. BÁRON György, „Variációk egy témára”, *Élet és Irodalom*, 2006. febr. 17., 32.

<sup>50</sup> Vö. „Hallgattak és nevettek. Soká, maguk közt, kedveskedve nevettek. Pista úgy tett, mint a gyermek, lesütött fejjel és hízelkedve nézett fel, a polgármester, mint a nagybácsi, aki rendre tanítja a gyermekeket, felülről becézve...” MÓRICZ, *Rokonok*, 434.

<sup>51</sup> Vö. Kopjáss István „Csányi Sándor alakításában kissé infantilis.” VARGA Anikó, „Mindent a szemnek? (Szabó István: *Rokonok*)”, *Filmtett*, 2006.06.15, <https://filmtett.ro/cikk/szabo-istvan-rokonok>.



19. kép



20. kép

hajtogatja: „Magyarország a szegényeké... szegény Magyarország... Magyarország a szegényeké...” Ez egyfelől azokra az áldatlan korrupciós viszonyokra utalhat, melyek Magyarországot a történet szerint jellemzik, ugyanakkor vissza is utalnak a Máriássy-adaptációra, melynek egyik fő állítása, hogy Koppjásznak a szegényekkel kellene összefognia, s akkor sikert érhetne el, az or-

szágban ugyanis a szegények vannak többségben, s ebben az értelemben *a szegényeké Magyarország*, akiket a korrupt hatalom elnyom és ignorál. A Máriássy-adaptációt ezen felül nemcsak a film eleji ajánlás – ugyanis Szabó István főiskolai tanárának, Máriássy Félixnek ajánlja a filmjét –, hanem egy érdekes oda nem illés is megidézi, hiszen egy Kopjássék komódján álló kép formájában ott látjuk Máriássy Félix portréját is, mely a 1930-as évekbeli történetben nyilván teljes anakronizmus.

Összefoglalóan a 2006-os adaptációról elmondható, hogy abban döntően a főügyéssel együtt (közvetett módon) ismerjük meg Zsarátnok vezetőinek korrupt világát, akárcsak a regényben, illetve a Szabó-film több eszközzel (belső monológ, álomjelenet) igyekszik a főhős lelki világát megjeleníteni, és ez a jellemvonása is rokonítható az irodalmi alapanyag elbeszélés módjának belső, szubjektív nézőpontjával. A történet színrevitelét meghatározó stilizáltság, motívumépítkezés, allegorizáció, röviden: retorikus szerveződés pedig a rendszerváltás utáni, kétezres évek fordulóját meghatározó, szövegszerűségre, nyelvi működésre fókuszáló olvasatok hangsúlykijelöléseit, érdeklődését tükrözi. Mindemellett a 2006-os adaptáció filmnyelvi megoldásai a színre vitt események konkrét idejétől is elemelik az eredeti történetet, s ennyiben Magyarország időtlen, vagy legalábbis nem csupán az 1920-as, 1930-as években érvényes társadalom- és mentalitástörténeti állapotaként ábrázolja a *Rokonok* világát. Ezzel szemben Máriássy adaptációja szorososan a Horthy-korhoz kapcsolja az eseményeket, és kritikáját, vagyis a hatalmon kívüliek helyzetének bemutatását is erre az időszakra vonatkoztatja. Ez persze érthető, hisz az 1950-es évek ideológiája szerint (mely a film világképét, még ha nem is túl harsányan, de mégis átjárja) ezeket az áldatlan állapotokat a kommunizmus, az államszocializmus „szerencsére” már meghaladta.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Mint amiképpen ezt 1954-ben meg is fogalmazza az *Észak-Magyarország* kritikusa: „Mindent összevetve bár a film vérszegénnyé sikerült a regényhez képest, így is sokat mond arról, ami volt, és aminek kimúlásán ma már együtt örül népi-nemzeti egységbe forrt, boldog hazát építő magyar nép minden becsületes dolgozója.” H. B., „*Rokonok* (új magyar film)”, 4.