

Vasák Benedek Balázs

Sors és végzet

Szabó István: *A napfény íze*

1

Mit jelent a sorssal való találkozás? Nem feltétlenül a saját sorsra gondolok itt, a kibontakozó egyéni életút önmagunkra vonatkoztatott, kézzelfoghatóvá váló formájára, arra, ahogy – Szókratész módján – ráismerünk megjelenő, megszólaló daimónunkra. Sokkal inkább arra, ahogy a *másik* élete körvonalat ölt számunkra, ahogy tetteiből, mozdulataiból, gesztusaiból összeáll egy irányultság, egyfajta *értelem*. Ahogy az elemi, elkülönült mozzanatok egységes tapasztalattá, a másik ember létezésének tapasztalatává sűrűsödnek. Ahogy a létezésnek ebből a tapasztalatából felcsillan a másik valósága, a maga teljességében. Oly ritkán történik meg ez velünk a mindennapi életben – vagy legalábbis különleges érzékenység, hangoltság kell felismeréséhez –, még szerencse, hogy léteznek műalkotások, sajátos segédkonstrukciók, melyekben a plasztikussá tett sors felvillanhat és formát ölthet. Nem állítom, hogy minden műalkotásnak ez lenne a feladata, sőt abban is kételkedem, hogy a műalkotásoknak egyáltalán van „feladatuk”, csupán azt mondom, hogy számomra, illetve néhányunk számára – a fent említett érzékenység, esetleg élettapasztalat híján – a másik személyes sorsának ilyenfajta plaszticitása kizárólag műalkotásokon keresz-

tül tapasztalható meg. Az ilyen művek közé tartozik Kertész Imre *Sorstalansága*, Proust gigászi regényfolyama, vagy hogy egy szűkebb területről, a filmtörténetből vegyem a példákat, ilyenek John Cassavetes vagy Forgács Péter filmjei, esetleg Erdély Miklós *Álommasolatokja*. Olyan művek, melyeknek valami sajátos szubjektív érvényességen kívül nem sok közük van egymáshoz.

(Előre kell bocsátanom, Szabó István *A napfény íze* című filmjét nem – minden, a sorsra vonatkozó látványos és hangsúlyos utalása ellenére sem – tartom ilyen műnek. A kritikus sajátos és kényelmetlen helyzetbe került – a továbbiakban éppen arra kénytelen erőltet kísérletet tenni, hogy e negatív állítást valamilyen módon érvekkel támassza alá. A negatív állítás mindenképp negatív érvelést von maga után; az elkövetkezők száraz és decens, helyenként óvatoskodó stilisztikai megoldásai nagyrészt e visszás helyzetnek köszönhetőek.)

A fentiekből kiderülhet, hogy e sorok írója számára a sors – a másik sorsának! – megtapasztalása mindenekelőtt valamifajta intuitív és szintetizáló mozzanat. Nyilvánvaló, hogy léteznek ezzel ellentétes elképzelések is: a leginkább magától értetődő példa Szondi Lipót analitikus sorsértelmezése. A sors, Szondinak a preszokratikus filozófiától kölcsönzött kifejezésével: az *ananké*, igenis felfejthető

egymást követő lépések sorozatával, azaz nem megmutatkozik számunkra, hanem feltárul. Persze Szondi sorsanalízise, anankológiája nem véletlenül használja a görög kifejezést. Eredeti – természetfilozófiai – értelmében inkább a szükség-szerűség, súlyosabb – antropológiai és etikai – vonatkozásában a *végzet* domborodik ki benne erőteljesen. Azaz (talán indokolatlan a sarkítás) a sors, annak ellenére, hogy az egyén által választott, mindig valami kül-



sődleges, mindig valami kényszer. A legjellemzőbb, ahogy Szondi az *ananké* egy kevésbé ismert jelentését is reaktiválja: a család, az ősök kényszerítő erejű hatását, örökségét, *történetét* is belefoglalja a szóba. Ilyen értelemben a sors megtapasztalása nem csupán a másik egyéni létezésének plaszticitása, hanem egy egész tradíció kézzelfoghatóvá tétele a *történet*, a *létezés* és a *sors* háromszögében.

Talán nem kell külön hangsúlyoznom, hogy Szabó István – kimondva vagy kimondatlanul, tudatosan vagy öntudatlanul – *A napfény* ízében milyen erőteljesen támaszkodott a sors ilyen anankológiai jellegű felfogására. Szabó filmje lényegében analízis: egy egyéni sors kibontakoztatása egy család történetén keresztül. Távol álljon tőlem, hogy egy „miről szól a film”-típusú diskurzust nyissak (a kritika kritikájáról majd később!), de ha a film elemzőinek egy része valamifajta asszimiláció-, illetve identitáspolitikai állásfoglalásként értelmezi *A napfény* ízét, akkor azt is hangsúlyoznunk kell, hogy amennyire egy konkrét történeti szituáció megjelenítéséről van szó, a filmben éppen annyira hangsúlyos a sors kibontakoztatásának és analízisének *általános* lehetőségére vonatkozó kérdésfelvetés. Talán minden külön érvelés nélkül elfogadható az az állítás, hogy Szabó filmjének legfőbb konfliktusát a végzet mint – mégannyira egyéni választásokon keresztül megvalósuló – kényszer és a saját, autentikus sors mint – mégannyira az anankológiai értelemben vett *történet* által befolyásolt – egyéni választás feszültsége adja.

2

A történelmi film különös műfaj. Sokszor temetett, értelmetlennek, *horribile dictu* nem létezőnek mondott filmtípus, olyan, jól fejlett alesetekkel, mint például a western, a bibliai témájú filmek és így tovább. Ahogy azonban André Bazin nyomán a western *par excellence* amerikai filmtípusnak szokás nevezni, úgy sokan, mindenekelőtt a francia teoretikusok hajlanak arra, hogy a történelmi filmet, az úgynevezett „örökségfilmet” minden ízében európai filmtípusnak nevezzék. Magyarországon sokáig rendkívül népszerű volt a történelmi film „szerzői” változata. Ennek nagyon egyszerű a magyarázata: az aczéli kultúrpolitika hipokrita világában a történelmi film remek lehetőséget nyújtott a metaforikus beszédre. Egy, a mával semmilyen konkrét analógiába nem hozható történelmi korszak ábrá-

zolása filmen kívüli támpontok segítségével könnyen metaforikus megfeleltetésbe hozható a jelen szituációjával, de ez a megfeleltetés éppígy ki is iktatható. Elegendő volt egy ilyesfajta áthallásokra „kevesbé érzékeny” cenzor vagy hivatali ember, és a film – pontosabban még a forgatókönyv – könnyedén átcsúszott a rostán. Szabót azonban sohasem érdekelték a kettős beszéd taktikái, Jancsóval ellentétben például sosem készített történelmi parabolát, műveit sosem stilizálta időtlenné vagy „általános érvényűvé”. Ellenkezőleg: mindig a konkretizáció érdekelte, az egyes ember és a történelem *személyes* viszonya. Az archívhasználattól a tárgyi környezet aprólékos rekonstrukciójáig minden eljárás a történeti szituáció kézzelfoghatóságára irányul. Szabó történeti szemlélete inkább induktív, abban az értelemben, hogy az általánosításra való hajlam egyik filmjében sem valami szerkezeti tényezőként, hanem mint *a mű világába beépített motívum* nyilvánul meg: ilyen például az *Almodozások kora* végén a telefonébresztő „*Tessék felébredni!*”-je, vagy a *Bizalom* elején a moziban vetített híradórészlet „*Mit kell tudni a félelemtől?*”-je. Ilyen, a művilágba beépített, de abból nyíltan kimutató, a nézőt célba vevő mozzanatoknak *A napfény* íze sincs híján, sőt igen sok hasonló elemmel szembesülhetünk. Nem véletlenül használom a „szembesülés” kifejezést, ugyanis eme, a film lehetséges értelmezési stratégiáit belülről és kifejezetten verbálisan irányító és alakító direkt címzések rendkívül hangsúlyossá válnak, valósággal eltéveszthetetlenek – és sajnálatos módon minduntalan kiszakítanak az elbeszélésből, növelve a film tételszerűségét. Ilyen például az a pillanat, amikor a munkaszolgálaton halálra vert Sonnenschein Ádám emléktáblájának avatásán egy, a filmben soha azelőtt és soha azután fel nem tűnő figura a hátulról mutatott tömegből látványosan visszafordulva imígyen kritizálja a szónok cirádáit: „*Mit beszél ez? Mi az, hogy elsodorta a történelem vihára? Egyszerűen megölték!*” De hasonló, tételességével manifeszt módon tüntető jelenet az is, amelyben Iván, megtalálva dédapja levelét, felolvassa azt, és eközben „szemei/szemeink” előtt „megelevenedik” a család három generációja: Ralph Fiennes pontosan felénk forduló, generációról generációra egymásba úsztatott „arcai”, miközben már nem is Ivánnak, kifejezetten *nekünk* címzi intelmeit.

Szabó mintha túl keveset bízna a nézőre. A fent említett verbális tételességnek pontos megfelelői a

vizuális tételesség olyan példái, mint amilyenek a kommunista vadászaton tanúi vagyunk: a korábbi, békebeli vadászat motivikailag kifogástalan és gyönyörűen ellenpontozott párjelenetében már rögtön a hanghatások alapján világos az oppozíció: ugyanis itt *géppisztollyal* vadásznak, a fegyver ugatása, egy, a vadászatra nem illő hang egyértelműen rögzíti a két generáció közötti *minőségi* különbséget. A néző elégedetten nyugtázza a történeteket, igen ez egy elegáns, visszafogott és mégis hiteles megoldás. Azonban Szabó nem elégszik meg ennyivel: egy közelkép erejéig még megmutatja a magából teljesen kivetkőzött magas rangú rendőrtisztet, aki davajgitárjával eszeveszetten kaszálva nyáltól fröcsögve üvölti: „*Ezt nektek, rohadékok!*” Íme a tétel, az egyértelműség. E szükségtelen mindent megmutatni vágyás ráadásul egy montázs szerkezetbe illeszkedik, melynek kiegészítő képe a hajtó kiskatonák sora. Igen, *mondja* Szabó, *tessék megérteni*, hogy itt *éppúgy* lőhetnek emberekre is, mint felriasztott őzekre.

3

A bevezető gondolatmenetnek *A napfény íze*re vonatkozó leghangsúlyosabb állítása, hogy voltaképp egyfajta analízisről van szó. Lényegében egy családtörténet áll előttünk, egy, a múlt század hatvanas éveiben Magyarországra bevándorolt zsidó származású család négy generációjának története. Egyetlen képsor erejéig feltűnik a filmben az ötödik – pontosabban a legelső – generáció is, a magyarországi „dinasztiát” megalapító Sonnenschein Manó apja, akinek halála – szeszfőzdéje felrobban – kényszeríti a fiút az elvándorlásra.

Első pillantásra tehát klasszikus „kombinált” műfaji filmmel van dolgunk, a történelmi film és a családregegy csöppet sem ritka, monumentális ötvözetéről. Mindkettő kifejezetten igényli a nagyszabású formát, különösen, ha olyan invenciózus vállalkozásról van szó, mint Szabó esetében: a családregegy ebben az esetben szinte évre pontosan egy évszázadot fog át az 1860-as évektől 1960 környékéig, sőt a film záró képében valósággal a kilencvenes évekig jutunk. A monumentális ív *A napfény íze* esetében klasszikus szerkezettel is párosul, azaz lineáris, egyenes vonalú elbeszélés bontakozik ki, melyet jóformán csak egyszer, a film vége felé szakít meg egy visszatekintés. Az események szigorúan időrendben követik egymást, hagyomá-

nyosan a drámai csúcspontokra koncentrálnak bemutatással. Nagyszabású epikai koncepció bontakozik ki a filmből, mely epika kettős jellemzővel rendelkezik. Egyrészt *kizárólag* a családtörténetre koncentrálnak, pontosabban *kizárólag a történetre* koncentrálnak: elvéve akadnak csak olyan képsorok, szekvenciák, jelenetek, amelyek nem a család tagjai és legszűkebb környezetük viszonyát mutatják be; olyan esemény pedig végképp nincs, amely családon kívüli szempontot vetne fel. Innen nézve hiperdomináns a főszereplő, Ralph Fiennes jelenléte. Azon túl, hogy három szerepet – három egymást követő generációt – alakít, egy kezemen meg tudom számolni azokat a pillanatokot, amikor nincs jelen egy szituációban. Mindezekből egy fontos és sajátos következmény származik: a tágabb értelemben vett társadalmi szféra szinte teljes egészében hiányzik, a történelmi szituációról majdhogynem minden esetben közvetve szerzünk információkat. Kézenfekvő példa a film sokat enlegetett „zsidótörvény-epizódja”: a család egy szinte teljesen elsötétített szobában ülve hallgatja a rádióban beolvastott törvényszöveg-kompilációt. Igazság szerint meglepőnek tartom azt a különös ellentmondást, ami a jelenet kidolgozottsága és ugyanakkor előkészítetlensége között feszül. Mivel a „külvilágban” zajló eseményekről csupán egy szűk és szemmel láthatóan szélsőségesen izolált életet élő család szemszögén keresztül van (pontosabban *nincs*) tudomásunk, így valóban a meglepetés erejével hat, hogy az antiszemitizmus nemcsak néhány vívóklubbeli, fennhéjázó tiszt úri passziója, hanem elevenen ható, jogi formulákban – és mindennapos agresszióban – testet öltő társadalmi jelenség. Mindazonáltal ezt nem feltétlenül kell a film hibájául felróni: csupán a szempont kizárólagosságára kívánok utalni.

Másrészt az epikus hangvétel következménye, hogy *A napfény íze*, bármennyire egy szűk közösség történetét, a közösség tagjainak magánvilágát ábrázolja is, gondosan tartózkodik attól, hogy kibontakoztassa hőseinek belső világát. A film szinte teljes egészében dialógusokból (és a később szóba kerülő narrációból) áll, a klasszikus dramaturgiának köszönhetően – az utolsó képsor kivételével – nincsenek „magányos” jelenetek, a karakterek bemutatása kizárólag másokkal való interakciójukra korlátozódik. A pszichológiailag talán következetes, de elnagyolt kifejtés csupán a külsődleges motívációkra koncentrálnak. Példaként a film motivikailag



talán legfontosabb mozzanatára, a névváltoztatásra utalnék: Ignácot nyilvánvalóan valamifajta asszimilációs kényszer készíteti, hogy a Sonnenschein nevet Sorsra magyarosítsa, ám azt a – fontosnak jogvédést, amelynek során e döntést meghozta, Szabó teljes mértékben elhallgatja (Gusztáv és Vali hasonló elhatározásának indoklásáról nem is beszélve). Igazából még ezt is nehéz lenne kritika tárgyává tenni: noha Szabó István korai filmjeinek, az *Álmodozások* korának, az *Apának* (és a bizonyos szempontból korszakhatárként értékelhető *Bizalomnak*) legmarkánsabb jegye éppen e belső világ pszichológiailag és stilisztikailag egyaránt hiteles és hatásos kibontakoztatása volt, a rendező pályáján a nyolcvanas évek elejétől folyamatosan zajló hangsúlyeltolódásnak fontos jellemzője a külső nézőpont felvétele. Eme áthelyeződésre a tematikai váltáson túl más is utal: mint majd hamarosan szót

ejtek róla, Szabó minden esetben kitüntetett szerepet szán színészeinek; nem véletlen, hogy a hatvanas évek filmjeiben egyértelműen egyfajta alteregóként szereplő Bálint András a nyolcvanas évekre Klaus Maria Brandauernek adja át helyét, akiről ez semmilyen körülmények között nem mondható el.

A két oldaltól, tehát a széles társadalmi perspektívától és a belső világ ábrázolásától való távolságtartás elsősorban a film legfontosabb dramaturgiai mozzanatában érhető tetten: mindezt egy kitüntetett szereplő, egy narrátor „meséli el”, azaz az események az ő interpretációjában elevenednek meg. És ezen a ponton már el is kezdődnek a problémák.

Természetesen nem magával a narrátor használatával. Ez bevett megoldás, különösen az olyan epikus jellegű alkotásoknál, mint *A napfény íze*. Arra is van példa, hogy a narrátor nem külső pozíciót foglal el a film világához képest (mint például Bergman *Suttogások és sikolyokjában*), hanem beágyazódik a filmbe, az egyik szereplő látja el ezt a funkciót. Hirtelenjében Menzel *Szigorián ellenőrzött vonatokja* jut az eszembe, ahol a főhős a film elején sajátos hangvételen szól ki a nézőkhöz, bemutatva családját. *A napfény íze* esetében rögvest a film elején egyértelmű lesz, ki is a film narrátora: a legfiatalabb generációt képviselő Sors/Sonnenschein Iván.

Forgatókönyvírói szempontból még indokoltnak, érthetőnek és következetesnek is minősíthetnénk e megoldást. Egy, az eseményekbe beágyazott narrátor alkalmazása megmagyarázza és lehetővé teszi a társadalmi dimenzió hiányát az egyik oldalról, a hősök belső világának hiányát a másik oldalról.

Ám ezen a ponton szemügyre kell vennünk, *kitől* származnak családörténeti információink. Hiszen az elbeszélés folyamatosan elszakad Iván nézőpontjától, olyan dolgokat tudunk meg, amelyeket Iván *nem tudhatott*; erre a legmarkánsabb példa az a sajátos önellentmondás, ami Vali Ignáccal való szakítását jellemzi. Míg a film első harmadában azt tudhatjuk meg, hogy Vali *nem* azért hagyja el Ignácot, mert szeretője volna, addig a film vége felé Vali *éppen* arról beszél Ivánnak, tehát ama szereplőnek, aki *magát a történetet juttatja el bozzánk*, hogy egy másik férfi miatt hagyta el férjét. Melyik a hazugság? És egyáltalán, ha a film végén Iván szakítása a család asszimilációs stratégiájával egyúttal a családörténettel való szakítást is jelenti – legalábbis

erre enged következtetni, hogy az egész *tárgyi* örökség, bútorostul, fényképestül, stafírunghostul, receptkönyvestül egy szemeteskocsi mélyén végzi –, akkor honnan származnak elképesztően aprólékos (bár néha téves) információi?

Noha egyértelműnek tűnik, hogy Iván narrátorrá emelésével ő válik a film egyértelmű főszereplőjévé, különösen az írás elején említett anankológiai értelemben (azaz *A napfény éve* az ő sorsanalízise), mégis hajlok arra, hogy igazat adjak egy rosszmájú ismerősöm megjegyzésének, miszerint a narrátor ilyesfajta megoldását nem nagyon lehet másként értelmezni, mint hogy Iván – miután mindent kidobott – ül egy üres lakásban, és a családjáról fantáziál. Lehet, hogy e kijelentés túlzottan szélsőséges megfogalmazása a néző bizonytalanságának, de mindenképp rámutat arra, hogy nem szerencsés, ha egy filmet a narratori pozíció kidolgozatlanságához hasonló elbeszéléstechnikai bizonytalanságok, megkockáztatom, logikai hibák feszítenek – hacsak nem valami robbe-grillet-i szürrealista, vagy David Lynch-féle posztmodernista gesztus indokolja, aminek jelenlétét *A napfény éve* esetében jogos lenne feltételezni.

Talán látható, milyen mélyre vezet ez a kérdés: egyenesen a film szívéig. Ugyanis az egyetlen, a film világában jelen lévő elbeszélői szólam egyik legfontosabb funkciója, hogy *hitelesítse* a történeteket. Hogy az események résztvevőjeként egyúttal tanúskodjon is azok valóságossága mellett. Am ha a narratori pozícióban önellentmondások fedezhetők fel, ha túlságosan is nyilvánvalóvá válik, hogy teljes fikcióról van szó, hamar összeomolhat a gondosan felépített szerkezet, és éppen a legfőbb célt nem sikerül elérni: a hitelességet.

Látható tehát, hogy a visszatérő motívumok, a porceláncsészék eltörésének, a fényképekkel való bánásmódnak, a vadászatoknak, a szeretkezéseknek, a Halász Péter által játszott operatőr alakjának stb. vissza-visszatérő elrendezése a tételesség és egyértelműség felé mutat. Különös módon éppen a legfontosabb mozzanatot, *A napfény éve* asszimilációs tételét alátámasztó névcserét és -visszavételt érzem sajátos önellentmondásokkal terhesnek. Szabó koncepciójában a Sonnenschein név Sorsra változtatása egyértelműen az asszimiláció legfontosabb, még a kikeresztelkedésnél is fontosabb állomása. Ugyanakkor a név film végi visszavétele éppily egyértelműen egy identitás megtalálására utal. Am a film alapján örök és érthetetlen kérdés

marad, hogy voltaképp *miféle* identitást talál meg a név visszavételével. Nagyanyjának identitását? Hiszen ő is éppoly reflektálatlanul, pusztán unokabátyja/férje iránti szerelemből áll kötélnek, mikor felvette a Sors Valéria nevet. Dédapját? Vajon van-e értelme száz évet semmissé tenni, és 1960-valahányban ugyanazt az identitást keresni, mint az 1860-as években? Egyáltalán, ha a Sors név az identitás feladásának markáns állomásává válik, *miféle* név az, hogy Sonnenschein? (Mely – mondatja velem a rosszindulat – ráadásul még egy üzleti vállalkozás alapját is képező *copyright*.) „*A neveteket nem Istentől kaptátok*” – mondatja Szabó és a társ-forgatókönyvíró, Israel Horowitz Sonnenschein Manóval, nagyvonalúan elhallgatva azt a tény, hogy egy névváltás – ráadásul az itt említett-nél jóval erőszakosabb – már lezajlott a családban. A II. József-féle németesítési politikára gondolok, mely totális kényszer volt, nem tett lehetővé semmiféle egyéni választást, mint az Ignác esetében megadatott. Kétségkívül az alkotókra nehezedő legsúlyosabb kényszer valahol elkezdni egy (család)történetet, azonban *A napfény éve* megoldása gondosan elmosza azt, hogy az asszimiláció és az identitás feladása nem egy galíciai ősröbbanással kezdődött, hanem már jóval korábban. Ez a probléma azért lényegi, mert arra az elemi kérdésre világít rá, hogy egyáltalán *elmesélhető-e* egy nagyszabású családtörténet a nézőt/befogadót joggal zavaró leegyszerűsítések nélkül. Elmesélhető-e, azaz elkezdhető és befejezhető-e? Az expozíció radikálisan egyértelmű megoldása, az, amit „ősröbbanásnak” nevezek, százhetven perc elteltével különösen bizonytalan lezárásba fut ki: az utolsó panorámázásról van szó Budapest fölött, melyet valaki – nem éppen pozitív hangsúllyal – „*a magyar filmtörténet legnagyobb üdögrásának*” nevezett. Ez a beállítás, mely a hatvanas évek elejéről rögvést a kilencvenes évek végébe „repíti” a nézőt. A hatvanas évek eleje: az az időszak, amikor Szabó a pályát kezdte, amikor káprázatosan érett első filmjét elkészítette – a kilencvenes évek vége: *A napfény éve*nek elkészülte. Szabó nem alkalmaz egyértelmű lezárást, és az, hogy az említett négy évtizedet *egyetlen beállításba* sűríti, számomra valamifajta bizonytalanság jele. A film második felére egyébként is irreálisan felgyorsuló tempó itt aztán végérvényesen elszabadul, sőt azt a kijelentést is meg merem kockáztatni, hogy Szabó kezéből kicsúszott saját filmje.

4

A „felgyorsuló tempó” kifejezés magyarázatra szorul. Lehet, hogy a történelmi távolság teszi, de a Monarchia „idilljének” vagy a két világháború közötti időszak drámájának megjelenítését sokkal kiegyensúlyozottnak érzem, mint ama események ábrázolását, amelyek Sors Ádám halálát követik. Ez egyébként is fordulópont a filmben – ha másért nem, hát azért, mert ez az egyetlen halálábrázolás. De ettől a ponttól kezdve végzetesen elnagyoltnak tűnik mind a kommunista koncepciók perék és az ezekben részt vevők motivációinak bemutatása (a proletár antiszemitizmust megtestesítő rendőrfőnöktől a hiperintellektuális zsidó vádlotton, Knorr Andorón át a félelemmel átítatott szerelmi kettősökhöz), mind a felgyorsuló események (koncepciók per, az áldozat „rehabilitációs újratemetése” és rögvest az ötvenhatos forradalom) ábrázolása. Attól tartok, túl sok szál gyűrődött egybe a forgatókönyvben, ami már-már parabola szintjére emeli (alacsonyítja?) *A napfény íze*: hogy egy frissen kiugrott kék parolis bűnbánó, de harsány beszédet mondjon egykori bajtársának újratemetésén, hogy néhány képsor múlva már úgy kövesse szemével a Sztálin-szobor ledöntését, mintha csak egy izgalmasabb *Grand Slam*-döntőn volna, a következő pillanatban pedig a Batthyány-örökmécsesre felkapaszkodva szónokoljon az obligát módon gyülekező „forradalmi” tömegnek... Ötvenhat megjelenítése – engedjék meg nekem a kifejezés: – egyébként is különösen felháborító. Szabó, aki pedig oly kényes a látvány hitelességére, jól öltözött, kombikabátos pesti polgárok közé helyezi hőseit: frissen mosott ruháikban, ropogásra vasalt nemzetiszín zászlóik alatt, melyekbe körzővel és lézerkarddal metszettek tökéletes köröket, úgy festenek, mintha nem is a totális elnyomás mindent átható uralma elleni forradalomra, hanem csoportos városnézésre indulnának. Mindezek alatt pedig az *Egmont-nyitány* egyre erősödő szólami: az elvárt megilletődöttség helyett a néző inkább kínosan feszeng a jelenet közhelyessége, elnagyoltsága és hiteltelensége fölött érzett meglepetésében.

A hitelesség kérdését érintő másik fontos elem az archívok használata. Szabó korábbi filmjeiben is előszeretettel alkalmazott archívokat, melyek funkciója minden esetben a történet és az ábrázolás hitelességének megteremtése, illetve a történelmi szituáció felvázolása volt. *A napfény íze* ese-

tében azonban a dokumentumképek használata oly nagyvonalú, hogy a nézőt rögvest a film elején orientálják az ügyben, hogy mennyire vegye komolyan az archívokat. Sonnenschein Manó Budapestre (pontosabban Pest-Budára) érkezik: s noha egyértelmű utalás nem történik rá, de a történetépítés jelzéseiből kiderül, hogy valamikor a múlt század hatvanas éveiben járunk. Szabó itt archív felvételeket helyez a filmbe a korabeli városról: híres felvételek ezek, a Lumière-fivérek 1896 körül (!) készült tekercesei. De világosan kell látnunk, hogy a hatvanas évek eseményeivel *nem egyeztethető össze* negyven évvel későbbi felvételek alkalmazása. Talán figyelmetlenség ez, de mindenképp markáns jelzés arra nézvést, mennyire tekintsük korjelzőnek az archívokat.

Annál is inkább, mivel *A napfény íze*ben állandó, vissza-visszatérő elem a fekete-fehér, de nem archív, hanem archívszerű képek használata. A film kiváló operatőre, Koltai Lajos igazi mestere ennek a megoldásnak – elegendő csupán a *Megáll az idő* nyitányára gondolni. E film esetében azonban – éppen az archívhasználat következtelenségei miatt – nagymértékben súlytalanná válik ez az eszköz.

5

Pedig Koltai mindent megtesz a látvány intenzitásának érdekében. Megkockáztatom: túl sokat is. Bár például az említett '56-os szekvencia problémáiért talán ő is felelős, a film nagy részében elképesztően kiegyensúlyozott, mesteri tudatossággal megkomponált látványokat tár elénk. Amíg azonban e gyönyörű artisztikum a Monarchia világának színre vitelekor még meggyőző és hatásos (és ide tartozik még a korábban említett rádióhallgatás-szekvencia is), addig e csodaszép képek, például Sors Ádám brutális agyonverése-megfagyasztásakor kifejezetten a drámaiság rovására mennek. Egy megalázó módon kivégzett ember felháborítóan gyalázatos halála egy jégbe fagyott alak csillámlóan gyönyörű látványával párosul – a nézőből nem annyira a megdöbbenés, hanem inkább a vad voyeurkodás, a *gyönyörködés* elemi vágya szabadul fel. „*Micsoda kép!*” – kiáltottam volna fel a moziban, azonnal elfeledkezve a jelenet morális vonatkozásairól. És mindez semmi másra nem utal, csak arra a nem elhanyagolható tényre, hogy legyen egy képsor bármekkora művészi tehetséggel és mesterségbeli tudással megalkotva, ha a film egészének szem-



pontjából egyszerűen diszfunkcionális, sőt félrevezető.

Mindez persze annak is köszönhető, hogy Szabó – az epika fenntartása miatt – eleve tartózkodik a túlzott drámaiságtól. A film fontos csúcspontjai rendre humorban oldódnak fel (mint például abban az epizódban, amikor Ignác bejelenti Valival való házasságát, és az anya groteszk ájulása egyszerűen súlytalanná teszi a jelenetet, vagy a gyermekmegátkozás-motívum esetében), vagy ami még gyakoribb: a kihagyások, ellipszisek elhallgatásai. És ez azért is különös, mert Szabó nemegyszer bebizonyítja, hogy fantasztikus feszültségetremtő képességekkel rendelkezik, elegendő csupán az olimpiai bajnoki csőrtére utalni: ahogy a vívócsarnokbeli jelenet, minden fontos mozzanatra a megfelelő hangsúlyt helyezve felépül, igazi mestermunka.

A napfény tze legnagyobb erényének egyértelműen a színészvezetést tarthatjuk. A főszereplő Fiennes számára eleve óriási kihívás és életveszélyes vállalkozás három szerep eljátszása, és biztos állíthatjuk, sikerrel oldotta meg feladatát. Persze ebben nagy segítségére volt a forgatókönyv is, mivel Szabó és Horowitz a dramaturgia kialakításakor szemmel láthatóan arra helyezte a legnagyobb hangsúlyt, hogy pontosan és precízen oldja meg az egymást követő generációk közötti kapcsolódásokat és átmeneteket. Szabó szinte minden szerepre igazi világsztárt kért fel, akik e filmben bebizonyíthaták, hogy méltán azok. A legszerencsésebb válasz-

tásnak William Hurtöt éreztem, aki Knorr Andor egyébként meglehetősen elnagyolt és nem túl árnyalt figuráját egészen egyedülálló intenzitással és plaszticitással tölti föl.

6

Sok mindenről lehetne beszélni még e film kapcsán: arról, miért vádolják a „hollywoodi filmtípusnak tett engedménnyel”, arról, hogyan illeszkedik be e film a rendező egyéni pályájába, részletesebben lehetne elemezni a történelemhez való viszonyát stb. Legvégül csupán egyetlen jellegzetességre szeretném felhívni a figyelmet.

A napfény tze sajátos, már-már kihaltnak hitt diskurzust szabadított fel. E sorok írója jobb szó híján legszívesebben „kapcsán-diskurzusnak” nevezné: egy film, regény, ritkább esetben kiállítás *kapcsán* különböző értelmiségi álláspontok csapnak össze egy adott témáról, amelyről az adott mű, esemény úgy mond „szól”. Persze ez a diskurzustípus magába foglalja azt a kimondott-kimondatlan premisszát is, hogy maga a mű is valami kapcsán készült: nem egy film, regény stb. jött létre, hanem egy állásfoglalás, egy vélemény, egy vitában elfoglalt pozíció. Valószínűnek tartom, hogy a magyar film éppen azért szorult háttérbe az utóbbi évtizedben – legalábbis a hatvanas években elnyert „rangjához” képest –, mert az elkészült művek minimális lehetőséget adtak az ilyesfajta kommunikáció kialakulására. Ne firtassuk most, hogy ez tudatos alkotói magatartásból és távolságtartásból vagy a filmekről és a kultúráról való beszéd alakítóinak figyelmetlenségéből származott-e. Érzjük be annyival, hogy – talán az egy *Sátántangót* kivéve – az utóbbi tíz évben nem volt olyan élénk visszhangja magyar filmnek a sajtóban, mint *A napfény tze*nek. Jelen esetben világosan kirajzolódik e „kapcsán-diskurzus” tematikája: az egyéni identitás kérdése, illetve a zsidó asszimiláció problematikája áll e vita középpontjában. Szabó István filmje kétségkívül kihívja e diskurzust. Ezt felfoghatjuk erényként vagy hátrányként, ám attól tartok, hogy e kihíváson túl a filmbe fektetett rendkívüli alkotói energiák nem eredményeztek *nagy* művet: éppen a bevezetőben említett és a film által vállalt célkitűzés sikkadt el: egy *sors* analízise, a maga hiteles és plasztikus kézzelfoghatóságában.