



## PINTÉR JUDIT

### A történelem – és a képek – sodrásában

Sára Sándor pályaképe, II. rész

#### A „BARTÓKI MODELL” MŰVÉSZI KITELJESEDÉSE A HATVANAS ÉVEKBEN

„Képekben gondolkodtunk, és képekben akartunk mindent megfogalmazni” – hangsúlyozta Sára Sándor – mint korábban már annyiszor<sup>1</sup> – Gaál István 2007-es fotókiállításának megnyitóján is.<sup>2</sup> Mindekelőtt a paraszti kultúra és annak magas színvonalú képi megjelenítése iránt érzett elkötelezettség szőtsi hagyományának folytatása és kiteljesítése jellemezte a kritikusok által bartóki vonulatnak vagy bartóki modellnek nevezett irányzat három kiemelkedő alkotását, Gaál István *Sodrásban* (1963), Kósa Ferenc *Tízezer nap* (1965) és az előbbi két film operatőre, Sára Sándor első, maga fotografálta és rendezte, *Feldobott kő* (1968) című játékfilmjét. Rendezőik a faluról elkerült első generációs értelmiségi egyes szám első személyű, „szerzői filmes” megközelítésében ábrázolták a paraszti világot, a régi és új együttélésének, a hagyományok őrzésének szükségességét hangsúlyozva.

A Tisza menti táj az emberekkel egyenrangú szereplője Gaál István első, jelenkori tematikájú játékfilmjének, amely egy új nemzedék színre lépésének, egy véletlen baleset kiváltotta fájdalmas felnőtté válásának történetét beszéli el az emberi kapcsolatok, a másik ember iránt érzett felelősség analízisére fókuszálva. Gaál és Sára (továbbá a rendező munkatársaként Huszárik Zoltán és írói konzultánsként Gyöngyössy Imre) együttműködésének itthon és külföldön egyaránt nagy figyelmet keltett eredménye volt a korábbi munkáikat is jellemző, irodalomtól függetlenedő autonóm, modernista filmnyelv, a képi költészet tökéletesítése, a környezet, a táj nyújtotta lehetőségek expresszív kiaknázása, a kompozíció, a kameramozgás, a ritmus, a montázs stb. tudatos és kreatív használata.

Sára volt az operatőre a hatvanas évek egyik legeredetibb és legnagyobb igényű paraszti tematikájú vállalkozásának, Kósa Ferenc *Tízezer nap* (1965/1967) című filmjének is. A Csoóri Sándor és Gyöngyössy Imre forgatókönyv-írói közreműködésével megvalósuló filmpozs a Balázs Béla Stúdióban induló fiatal rendezőgeneráció kollektív munkájaként kezdődött, méghozzá Aczél György politikai megrendelésére. A feladat a paraszti élet forradalmi átalakulásának bemutatása lett volna. A BBS tagsága el is kezdte a munkát: a rendezők kirajzottak vidékre anyagot gyűjteni. A kollektív filmből azonban végül szerzői bemutatkozás, a minden politikai rendszerben megalázott, kiszolgáltatott magyar parasztság történelmének három évtizedét formateremtő vizuális eszközökkel és ritka bátorsággal ábrázoló filmes tablója lett – a politikai megrendelésből pedig politikai botrány. Kósa és alkotótársai ugyanis nem szépitették meg a paraszti életnek a harmincas évektől a hatvanasokig ívelő három évtizedes, valóban forradalmi átalakulásának krónikáját, beleértve a földosztás eufóriáját, majd a kollektivizálás drámáját, s legfőképpen 1956 valóban forradalmi eseményét, amelyet ebben a műben neveztek először forradalomnak a magyar film történetében. A szocialista rendszer bűneinek őszinte megmutatásán kívül ez volt a fő oka annak, hogy a film két évig dobozban maradt, és csak a sikeres cannes-i bemutató után (ahol a legjobb rendezés díját kapta meg), bizonyos változtatásokkal – de a „forradalom” szó akkor szinte elképzelhetetlen bennhagyásával – juthatott el a hazai közönséghez. A Csoóri–Kósa–Sára hármas munkái azonban – amelyek közös jegye a társadalmi-ideológiai-politikai konfliktusok személyes és/vagy nemzedéki alapon történő megélése, a múltbeli történelmi-társadalmi traumák kimondatlansága, feloldatlansága okozta belső feszültség oldása volt – ettől kezdve legtöbbször a „tűrt” kategóriába kerültek. Ám a *Tízezer nap* fontossága nem a korabeli cenzurális kanossza-járásának köszönhető. A film a paraszti életforma és tárgyi világ képi megfogalmazása terén alkotott újat, s teremtette meg azt a sajátos, a tradíciót a modernitással szintetizáló stílust, amely az alább idézett értékelés tanúbizonysága szerint még a mai, legfiatalabb korosztály számára is élményt jelenthet. „Kósa műve nemcsak története és történelem-szemlélete, hanem a megvalósítás miatt is kiemelkedő munka. Sára Sándor mint operatőr ismét remekel, tárgyilagos, távolságtartó képei és a korban forradalminak tartott geometrikus kompozíciók,

stilizált díszletek emlékezetessé teszik a *Tízezer napot*: a film szinte minden egyes kockája beleég a néző fejébe. Mindehhez hozzájön a műves, a parasztok szájából furcsának tűnő, filozofikus beszéd. Kósa filmjét a korban ezért is csúfolták »parasztbarokknak« a kritikusok. Ám ha elfogadjuk, hogy egy történelemfilozófiát felvázoló, stilizált realista filmtanulmányról van szó, a szokatlan monológok és dialógusok szervesen illeszkednek a *Tízezer nap* szövetébe.”<sup>3</sup>

Sára már korai rövidfilmjeiben, de operatőri munkái többségében is elsősorban a vidéki élet egyszerre szociografikus és lírai bemutatására vállalkozott. A *Feldobott kő* mindennek tartalmi és képi összegzése, szintézise volt. A *Cigányok* világát a kényszermosdatás politikailag is bátor, tabusértő jelenete idézi, amelyben Sára alteregó főhőse már nemcsak együtt érez a kiszolgáltatott emberekkel, hanem egyértelműen azonosul velük – s még a rendőrökkel is szembeszáll, hogy fényképezőgépével dokumentálja megaláztatásukat. A politikai körülmények ismeretében ezért tűnik föl igazságtalannak utólag, a mából visszatekintve ennél etikusabb alkotói attitűdöt számon kérni a filmen, ahogy – véleményét mégoly szakmai és tudományos érvekkel alátámasztva – Pócsik Andrea teszi,<sup>4</sup> hiszen nehezen elképzelhető, hogy akkor bárki ennél többre vállalkozhatott volna!

A *Sodrásban* bizonyára a felnőtté válás drámai folyamatának, a *Tízezer nap* az egyszerű vidéki emberek hányattatásainak ábrázolásában szolgált tapasztalatokkal Sára számára, a *Vízkereszt* hangulatát pedig a tanyavilágban rendezett szabadtéri filmvetítés nagyszabású epizódja fogalmazta meg újra. A vizuálisan rendkívüli erejű, nagytotálok és nagyközelik dinamikájára épülő képsor a paraszti világ megjelenítésében a folyamatosságot is jelképezte, méghozzá többszörös értelemben. A határban felállított hatalmas vásznon a Horthy-korszakban játszódó *Talpalatnyi föld* kockái peregtek, de a történet sokat megélt parasztaiban az ötvenes (hatvanas) évek tanyavilágbeli közönsége is magára ismerhetett.

A főszereplőt, Pásztor Balázst bebörtönözték apja miatt nem vették föl a filmművészeti főiskolára, ezért egy évig – épp a Rajk-per és az erőszakos téveszesítések vészterhes időszakában – földmérőként dolgozott egy tanyaközpont és egy vízi erőmű építésénél. A közben szerzett tapasztalatok nem csupán felnőtté érlelték, hanem abban az elhatározásában is megerősítették, hogy az átélt eseményeket, emberi tragédiákat fotón, majd filmen megörökítse – azok helyett, akik minderről nem tudnak beszélni. Legyen szó akár az előbb jobbágyországban sínylődő, a földosztás után pedig a földhöz való ragaszkodásukért többször meghurcolt parasztról, akár az ő hatalom iránti bizalmatlanságuk és engesztelhetetlen gyűlöletük áldozatául esett, őszintén jó szándékú görög kommunista menekültről, akár a származásuk miatt állandó félelemben és megaláztatásban élő cigányokról. Mindezek ismeretében nem csoda, hogy Sára első rendezése s operatőrként ugyancsak kiemelkedő teljesítménye is közel került a betiltáshoz, amelytől csak a film kényszerűen „optimistára” hangolt epilógusa mentette meg (a főhőst – ahogy egyébként Sárát is – fölvevették a főiskolára, ahol éppen a drámai tapasztalatairól készülő filmje forgatásán veszünk búcsút tőle).

„Számon kérik tőled a történelmet, s igazuk lesz. Kérd számon a történelemtől az embert, s igazad lesz” – hangzik a film mottója, egyben Sára Sándor ars poeticája, amelyhez minden filmjében hú maradt.

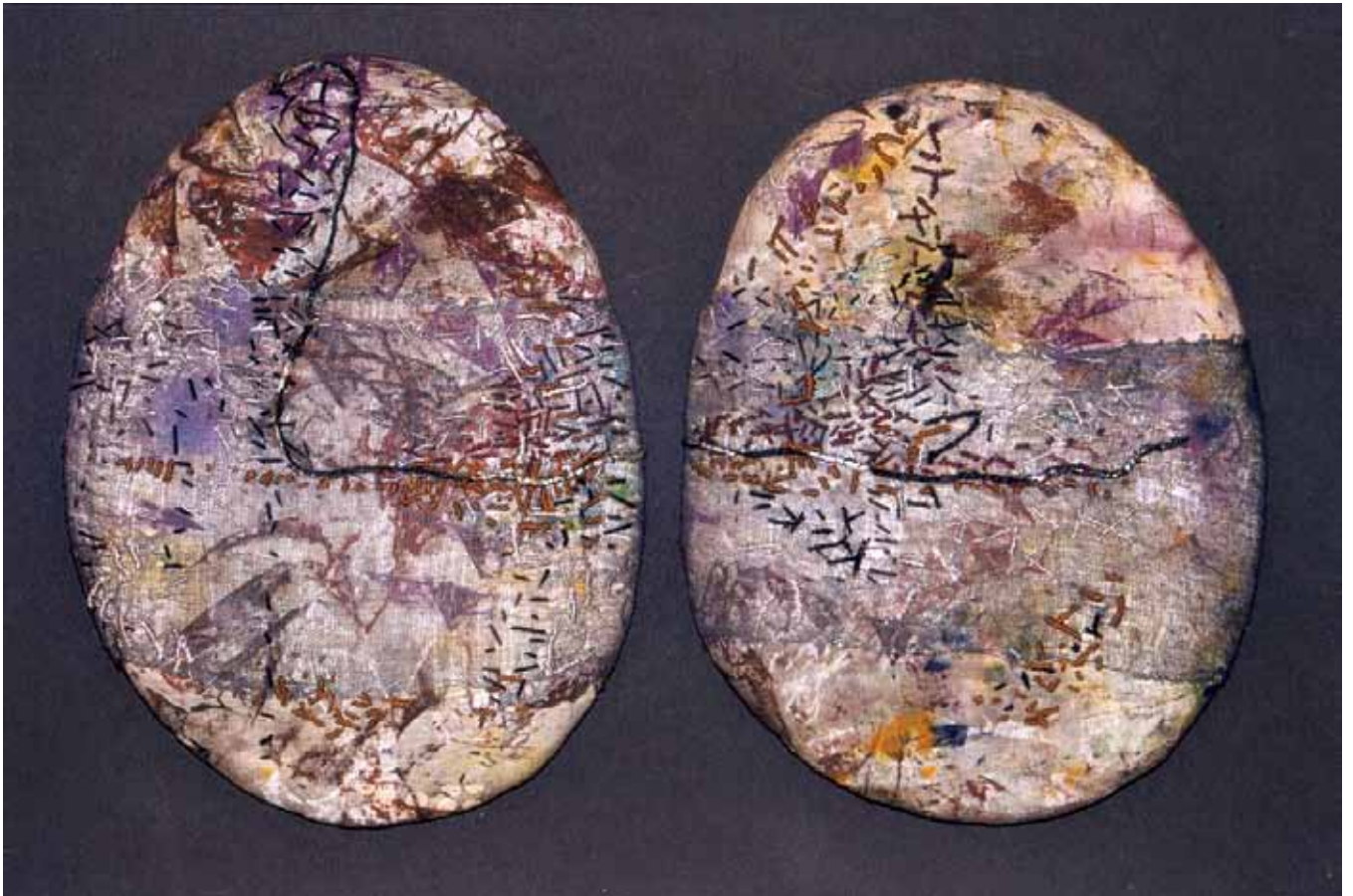
## OPERATŐRI CSÚCSTELJESÍTMÉNYEK ÉS RENDEZŐI ÚTKERESÉSEK A HETVENES ÉVEKBEN

A *Feldobott kő* kényszerűen „optimista” végkicsengését valamelyest a keletkezése évéhez, 1968-hoz fűződő, ám hamarosan meghiúsult reformremények is indokolhatták. A rezsim azonban még a reformelképzeléseknél is jobban rettegett a forradalmi tematikát saját sematikus vagy a Jókai-filmek romantikus történelemszemléletétől eltérő módon megközelítő művektől. Pontosan jelezték ezt a – forradalmiság elméleti (és gyakorlati) újraértékelését világszerte elvégző eseményekkel párhuzamosan vagy talán épp azok ellenében – kirobant heves viták és támadások olyan eltérő alkotói attitűdöt és stílust képviselő filmek körül, mint Jancsó *Fényes szelekje* vagy a Csoóri–Kósa–Sára triász Dózsa-filmterve 1968-ban, illetve már a következő nagy művészgenerációt képviselő Magyar Dezső, Bódy Gábor és Dobai Péter forradalomképét tükröző *Agitátorok* betiltása 1969-ben. Ez a nemzedék a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltvány szellemében, rendszeresen, tudományos alapon, dokumentumfilmes látásmóddal kívánt (elsősorban a jelen) valóságának mélyére hatolni – elutasítva a korábbi nemzedékek hallgatóságos kiegyezését is a hatalommal. Ezzel viszont kiváltották a hatalom jóval erőteljesebb reakcióját, amely a legalantasabb módszerekkel akadályozta



KELEMEN KATA, Tűzkő, 2011; Megjelölt kő, 2012; Páros kő, 2014





tartalmi és nyelvi újításaik kiteljesítését, illetve újra felszította a nemzedékek közötti ellentéteket – és mindez természetesen negatív hatással volt a magyar film további fejlődésére is.

A *Fényes szelek* körüli vita elcsitulása után Jancsó Olaszországban és itthon következetesen folytatta a történelemben újra meg újra megjelenő erőszak és a vele szembekerülő egyén harcának – a nagyközönség ízlésétől egyre távolabb álló – parabolisztikus ábrázolását. Az *Ítélet* című, 1970-ben, Csehszlovákia megszállását, a magyar reformtörekvések lefékezését követően, a brezsnyevi neosztálinista „visszarendeződés” erősödése idején bemutatott filmet a kultúrpolitika inkább megpróbálta elhallgatni – és a cenzorok később is csak ritkán adtak lehetőséget „a magyar történelem könyörtelen örökségét”<sup>5</sup> kíméletlen őszinteséggel, de közérthetőbb, epikusabb formában feldolgozni szándékozó filmek megvalósítására.

A megváltozott helyzet hatására a hatvanas években indult rendezők változásban bízó, cselekvő filmjeit a parabolikus vagy szimbolikus-allegorikus szemléletű, a jelen nagy erkölcsi és ideológiai kérdéseit a múltba vetítő alkotások váltották fel. Többek között Kósa Ferenc mindhárom, az évtizedben készült filmje (*Ítélet*, 1970; *Nincs idő*, 1972; *Hószakadás*, 1974) ebbe a típusba sorolható.

A fent röviden jelzett gyökeres változások ellenére Sára (és a magyar film) számára a hetvenes évtized rendkívül termékenynek bizonyult, és kiemelkedő eredményeket is hozott. Sára 1970 és 1980 között tíz játékfilmben dolgozott – kettőben rendező-operatőrként, nyolcban operatőrként. Az utóbbi minőségében háromszor nyerte el a magyar filmkritikusok operatőri díját (*Szindbád*, *Nincs idő*, *Tűzoltó utca 25.*), de az Alföldnek a határtalan szabadság és a teljes kiszolgáltatottság érzetét egyidejűleg keltő természeti adottságait tökéletesen kifejező nagytotáljaival, valamint az ártatlanul szenvedő kisgyerek megrendítő közelijeivel bizonyára hozzájárult Ranódy László *Árvácska* című filmje Fődíjához is 1976-ban, Karlovy Varyban. A hetvenes években Szabó István két filmjében végzett operatőri munkájára már korábban utaltunk. A *Virágát a napnak* című első kísérleti filmjében kidolgozott lírai montázs- és plánozási technikáját, mikroszkopikus közelképei festőiségét és zeneiségét pedig Huszárik Zoltán 1970-ben született *Szindbádja* egyedülállóan gazdag és szuggesztív képi világának megteremtésében fejlesztette tökélyre. Ha Sára stílusának egyik végpontja a Gaál- és Kósa-, valamint saját első rendezéséhez kötődő „parasztbarokk”, akkor másik a *Szindbád* szecessziós képi világa. Ez a film szinte mindenben ellentéte az addigi – és jórészt a későbbi – munkáknak: fekete-fehér helyett tobzódóan gazdag színek, totálok helyett nagyközelik, hosszú beállítások helyett gyorsmontázsok, varió helyett belső keretek. Víz és tűz, észak és dél, komor dráma és elégius ironia – egyetlen operatőri szemben.

Kósa Ferenc alkotótársaként három, stilisztikailag eltérő filmben dolgozott. Az *Ítélet*ben az elemzők vizionárius képalkotását emelték ki. „Sára nagy felfedezése az elmosódó, dinamikus megragadott tömegkép: éjjel, lángoló paloták és falvak fényében rohanó sokaság ez, inkább a lobbanó fénypázsma, az elmaradó fák, kövek, tájak között felsejlő arcok, lábak, kaszák montázsa, mint a forradalmi tömeg szabályos, patentbe fogható jelzése” – írta Almási Miklós.<sup>6</sup>

A *Nincs idő* egyidejűleg konkrét és jelképes börtönének zárt terében zajló összeecsapás képi megfogalmazása a humánus igazgató és diktatórikus helyettese között Sárának a szatirikus és groteszk stilizáció iránti érzékét tanúsítja. „A börtönbeli karácsony a film elején vagy az ásatáson tett látogatás a film végén ezúttal elsősorban látványként emlékezetes, s miként az a bizarr »kiállítás« is, amelyen egymás mellett sorakoznak a néhány napos kórházi »szabadság« reményében lenyelt tárgyak... A párhuzamosan futó, egymást erősítő groteszk, szatirikus és parabolikus stilizációból fakadó ironikus szemléletmód a *Nincs időt* mégis egységes látomássá fogja össze”<sup>7</sup> – fogalmazta meg Gelencsér Gábor.

A *Hószakadás* második világháború (bármely háború!) idején, a Kárpátok hegyei között játszódó erkölcsi példázatában Sára az ember és természet misztikus egységét ritka vizuális kifejezőerővel, Szóts Istvánt idéző módon ábrázolt táj látványvilágának és a balladai hangulatnak megalkotásában volt a rendező segítségére.

A hetvenes évek konkrét társadalmi-politikai valósága azonban az ideologikus, morális vagy mitikus ábrázolás helyett sokkal inkább az ironikus-szatirikus szemléletmóddal való megközelítésre vált (volna) alkalmassá – ha engedték volna. A paranoid, humortalan hatalom számára ugyanis ez a látásmód még kiszámíthatatlanabb veszélyeket rejtett. Bizonyítéka ennek az általában támogatott Bacsó Péter Rákosi-diktatúráról szóló, 1969-ben készült *A tanú* című filmje hosszas „jelzése”, a többnyire a túrt kategóriába sorolt rendezők mindössze három jelenkori parabolája (*Egy örült éjszaka*, Kardos

Ferenc, 1969; *Magasiskola*, Gaál István, 1970; *Holnap lesz fácán*, Sára Sándor, 1974) majdnem, s az új nemzedéket képviselő Gazdag Gyula *Bástyasétány '74* című operett-paródiája tényleges betiltása.

Noha Sára addigi és későbbi rendezői és operatőri látásmódjától – legalábbis az elkészült művek tanúbizonysága szerint – távol állt a satirikus ábrázolásmód, Páskándi Géza – az 1956-os magyar forradalom melletti kiállásáért hat évig bebörtönzött, a Ceaușescu-rezsim által is üldözött, majd 1974-ben Magyarországra áttelepült kitűnő író – közreműködésével vállalta a jelenkori viszonyokat satirikusan bemutató filmmel járó kihívást. A *Holnap lesz fácán* egy, a világtól elzárt, látszólag békés szigeten játszódik. Ide vonul vissza egy középkorú (értelmiségi) házaspár, ám a remélt nyugalmat és pihenést váratlan események zavarják meg, amelyek nyilvánvalóvá teszik idegenkedésüket mind a manipulatív hatalmi téboly kisszerű és erőszakos képviselőjétől, mind az eszményeiktől oly távol álló fiatalabb nemzedéktől. Sára maró kritikája, karcos iróniája tulajdonképpen senkit, saját nemzedékét sem kíméli. A film a különböző korosztályokat és embertípusokat – nagyszerű színészi alakításokban – pontosan skicceli föl, szinte tobzódik a dialógusbeli és képi lelemények, gegek sokaságában (a film operatőre Jankura Péter). A cenzorok nyilván magukra ismertek az erőszakos népboldogító főszereplőben, s ahol tudták, gáncsolták a film útját, amely végül valószínűleg csak Gazdag „operettjének” betiltása miatt kapott zöld utat. A film körüli huzavona elvette Sára kedvét a jelenkori történetektől, pedig aki újranézi a *Holnap lesz fácán*t, meggyőződhet arról, mennyire érvényes ma is.

E kitérő után Sára Sándor ismét a múlt felé fordult, s 1978-ben elkészítette a rendezőként és operatőrként egyaránt óriási feladatot jelentő *80 huszárt*, a mindenekelőtt Andrzej Wajda lengyel történelmi tablóhoz hasonlítható, ám sajnálatos módon – kevés kivételtől eltekintve – szintén folytathatatlanak bizonyult alkotását.

„A história csak akkor teljesíti a feladatát, csak akkor lesz az élet tanítómestere, ha nemcsak véres csaták és királyok koronázási évszámait lajstromozza, hanem felerősítve tovább hirdeti, nem hagyja felejteni morális tettek, eszméjüket bátran megvalló igaz emberek, elnémított mártírok üzenetét” – foglalta össze lényegretörően a történelemszemléletét Szóts István a *G. B. L. Gróf Batthyány Lajos főbenjáró pere és vértanúsága* című forgatókönyve előszavában.<sup>8</sup> „A történelmi lecke szép és tagolt fölmondása helyett mi azt a torokszorító érzést akartuk az emlékezet aljáról fölszabadítani, amely nemcsak ebben az egyetlen történetben ráz meg és kísért bennünket, de szinte végigköveti történelmünk minden nagy kezdeményezését: fölkészülés nélkül, vérbe boruló aggyal ugrani bele a cselekvés örvénylő mélyvízébe.” Ezek már Csoóri Sándor szavai a *80 huszár* című, Sára Sándorral közösen írt film kapcsán.<sup>9</sup> Szóts klasszikus dramaturgiájú, az 1848–49-es forradalom és szabadságharc leverése utáni véres terrort idéző történelmi forgatókönyveihez – amilyen az Objektív Stúdió felkérésére a hetvenes évek végén készített *Batthyány... vagy Az aradi 13* – fő célkitűzését tekintve tehát nagyon közel áll Sárának filmje. A kivégzett magyar miniszterelnök és az aradi vértanúk, illetve a Kárpátokon át emberpróbáló körülmények között a magyar szabadságharc megsegítésére igyekvő huszárszázad tragikus sorsa egyaránt a történelem külső erői által satuba fogottak harcát jelképezi a kötelességtudat és a lelkiismeret, a katonai eskü és a hazaszeretet, vagyis a magyar sors vissza-visszatérő, jelenig ható dilemmáival. A Sára operatőri kiválóságáról is újabb tanúbizonyságot tevő *80 huszárnak* a természet az emberekkel egyenrangú főszereplője: a zöldellő völgyek, csupasz sziklák, ködben úszó hegycsúcsok, valamint a gazdáikéhoz hasonlóan megrendítő sorsú lovak ugyanúgy „játszanak”, mint a remek férfi színészcsapat.

„A jelenetkezésben, plánozásban, színkezelésben minden elem sűrített és funkcionális. Ahogy egyetlen, mozdulatlan totálban, a fenyvesek alján a (szökés tényét itt még leplezni tudó) magyar század és a levadászásukra készülő osztrák dragonyosok hosszú hömpölygéssel, szó nélkül elvonnak egymás mellett, több mint félelmetes. Amikor a kamera egy hatalmas, lassú svenkben a magyar huszárok tekinteteként végigpásztazza a Tatra jeges csúcsait mint előttük álló feladatot, ebbe a képbe Sára a magyar történelmi létsorsot fogalmazza bele. A hetvenes évek végén mindenki értette, hogy 1956, '68, a kelet-európai lét történelmi abszurditását sűríti konkrét metaforába a lengyel zavargások vérbe fojtását követő gyönyörű, absztraháló gyász kép, amint a tér ablakainak csipkefüggönyei mögött gyertyák tucatai jelennek meg. De ilyen a film végi körsvenk is a magyar huszárok fejfáival, amely előtt Bódogh főhadnagy törött kardjával tiszteleg. – Ezekkel a képekkel a történelmi tragédiákat túlélő nemzeti akaratot sugározza a film, miközben minden illúziókeltéstől megfosztja a képet” – olvasható Fazekas Eszter elemzésében.<sup>10</sup>





RABÓCZKY JUDIT RITA, Giotto angyalai, 2007 (részlet)



VARGA PATRÍCIA MINERVA, ...ha esteledik, 2014



STEFANOVITS PÉTER, Férfi szív, 2001



STEFANOVITS PÉTER, Rejtőző kereszt, 2002



EF ZÁMBÓ ISTVÁN, Örök gyógyító szerelem, 2014



AKNAY JÁNOS, Emlék, 2014



**AKNAY JÁNOS, Festőangyal, 2007**



Sára és Csoóri a madéfalvi veszedelemről is szeretett volna hasonlóan nagyszabású történelmi filmet készíteni, ám pénzühiányra hivatkozva többször elutasították a tervet (a filmnovella 1974-ben a *Tiszatájban*, 1979-ben az *Alföldben*, végül Sára születésnapj tanulóanyagában<sup>11</sup> is megjelent).

## A TABUDÖNTŐ TÖRTÉNELMI DOKUMENTUMFILMEK ÉVTIZEDE

Mivel az ilyen szemléletű történelmi filmekre nemcsak pénz, hanem politikai igény sem volt, hiszen az erdélyi téma sokféle érzékenységet sérthetett volna, a tétlenség vagy a kompromisszumok helyett Sára ismét egy kihívóan bátor és dacos fordulattal reagált. Döntését így indokolta: „Miótan nem tudtam elkészíteni ezt a látványos, nagyszabású filmet, úgy döntöttem: jó, akkor leegyszerűsíttem a filmgyártást, és a lehető legolcsóbb filmeket fogom elkészíteni. A legegyszerűbb filmkészítés az, amikor a kamera előtt ül egy ember, és beszél. Ezt tovább már nem lehet egyszerűsíteni. Így kezdődött, dacból, aztán számomra is egészen meglepő eredményt hozott.”<sup>12</sup> Sára valóban „szülőatyja” lett a nyolcvanas évek legnagyobb hatású ún. beszélőfejes dokumentumfilm-es irányzatának, amelyben a látványbeli visszafogottságot a riportalanyok megrendítő emlékei ellensúlyozzák. Sára heroikus vállalkozásainak állandó operatőre, Kurucz Sándor nem tud, de bizonyára nem is akar elszakadni ezektől a Sára korai fotóit idéző meggyötört, ráncos, szenvedő férfi- és asszonyarcoktól, amelyek szavaiknál is őszintebben árulkodnak az átélt szörnyűségekről és a felidézésük közben a lelkükben dúló viharos érzelmekről. Ezekben a – Sára mellett elsősorban Ember Judit, a Gulyás testvérek, a Gyarmathy Lívia–Böszörményi Géza, az Erdélyi János–Zsigmond Dezső alkotópáros vagy Schiffer Pál által jegyzett – hosszú-dokumentumfilmekben először esett szó a magyar közelmúltnak nemcsak a játékfilmekben, hanem még a társadalomtudományi kutatásokban is kényszerűen elhallgatott legsúlyosabb tragédiáiról, tabuiról.

Az első nagy vállalkozás a – Nemeskürty István 1972-ben megjelent könyve óta – már (legalább részben) feloldott egyik legnagyobb korábbi tabutémának, a 2. magyar hadsereg Don-kanyarbeli kálváriájának szentelt film volt. Ennek „melléktermékeként” született meg 1981-ben a *Néptanítók*. A volt pécsi Püspöki Tanítóképző 1930-ban végzett növendékeinek őszinte vallomásai először adtak hírt a „nemzet napszámosságának” a 20. századi történelem során elszenvedett súlyos megpróbáltatásairól s ennek ellenére megőrzött emberi és erkölcsi tartásáról. Sára azonban az egész országban felkutatatta a Don-kanyar túlélőit, s az évtizedekig „Hitler utolsó csatlósaiaként” üldözött és megfélemlített, akkor már idős emberek többségét sikerült szóra bírnia. A hihetetlenül gazdag és egyedülálló anyagot Marx Józseffel, az Objektív Stúdió vezetőjével elvitték a televízióba, ahol elsősorban Hanák Gábor vállalta a szigorú időrendet követő, 25 részes *Krónika* című sorozat elkészítését 1982-ben. Sára úgy szerkesztette meg a hatalmas anyagot, hogy több, egymást nem is ismerő résztvevő elevenítette föl, s ezzel egyben hitelesítette ugyanazt az eseményt. A hadseregpáncsok, a vezérkari tisztek, a tábori lelkészek, a munkaszolgálatosok, az orvosok, az állatorvosok, a hadapródok és a bakák eltérő szempontból alkotta meg a kollektív emlékezet korális eposzát. A sorozat televíziós sugárzását – szovjet tiltakozásra – néhány rész után leállították, és a *Pergőtűz* című öt részes moziváltozatot is csak egy moziban és rövid ideig vetítették, de így is rendkívüli hatást gyakorolt a korabeli közgondolkodásra.

„A megszólalók mellett ott áll az áldozatok mindenkori morális hitele. Az alkotóknak sikerült átörniük a hallgatás falát, visszaadták a katonák múltját, ez fontos érdeme a filmnek. Igyekeztek apolitikusak maradni, a humánusot emelve ki a történetekből. Ez a hozzáállás az, amely maradandó alkotássá emeli, függetlenül a benne fellelhető és kritika tárgyává tehető narratív keretektől és érzelmi elkötelezettségtől” – cáfolja Sárközy Réka<sup>13</sup> a *Krónika* „történelmi realitásával”<sup>14</sup> szemben mostanában felmerült kételyeket.

1984–85-ben Sára valószínűleg meg Huszárik Zoltán egyik tervét a világhírű Bábolnai Gazdaság múltjáról és jelenéről, benne Burgert Róbert, a szovjet modell helyett a világban élenjáró agronómiai normák követését makacsul és soha (főleg a rendszerváltozás óta!) nem látott sikerrel kiküzdő elnök portréjával.

1987-ben készült az újabb, *Sír az út előttem...* című négyrészes filmpoz vagy inkább megrendítő balladafüzér a bukovinai székelység szenvedéstörténetéről, amely a madéfalvi veszedelemmel kezdődött 1764-ben, amikor a vérengzést túlélte elődök Erdélyből Moldvába, majd Bukovinába menekültek, s a második világháború alatt vett újabb tragikus fordulatot, mikor a már otthonuknak érzett Bukovinát is kénytelenek voltak elhagyni. A négy rész címe – *Hazátlanok, A hadak útján, Keresztúton, A hazatértek* – a vándorlás négy stációjára utal. A magyar hatóságok azzal biztatták a Bukovinában

már a munkatáborba hurcolás veszélyétől fenyegetett „hazátlanokat” az „áttelepülésre”, hogy Magyarországon végre igazi hazára lelnek. Az öregekkel, gyerekekkel és minden mozdítható javaikkal 1940-ben útra kelt földönfutókat azonban nem az ország belsejében, hanem déli határvidékén – a „hadak útján” –, a Bácskából elűzött szerbek házaiban helyezték el, amiért 1944 őszétől a háború végét követő „hazatérésig” – teljesen ártatlanul – rettenetes „keresztutat” kellett végigjárniuk. A szerb partizánok elhurcoltak és meggyilkoltak 42 férfit, a többiek pedig sárban-vízben, hóban-fagyban, étlen-szomjan vánszorogtak Magyarország felé a német, román, szerb, orosz és magyar katonák kegyetlenkedéseinek, s ami még fájóbb volt számukra, a civil lakosság közönyének, olykor ellenséges érzelmeinek kiszolgáltatva. Ami pedig a háborút követő letelepedésük után „itthon” történt velük, mindössze abban különbözik a magyar parasztság megpróbáltatásaitól, hogy mivel ők még náluk is jobban ragaszkodtak az oly sok szenvedés árán szerzett földcskékjükhöz, velük még keményebben bántak Rákosi pribékjei. Ezeknek az elképzelhetetlen szenvedésekre való visszaemlékezéseknek a mai néző számára talán a legmegrendítőbb, egyben a legfontosabb tanulsága az, hogy a túlélők még a legdrámaibb epizódokat is mennyire árnyaltan képesek felidézni, ami azt is jelzi, hogy az átélt mérhetetlen kínszenvedések ellenére meg tudták őrizni együttérzésüket mások (mindenekelőtt a hozzájuk hasonlóan otthonaikból elűzött egyszerű szerb vagy sváb emberek) iránt.

Annál sajnálatosabb, hogy Sára Sándornak a *Sír az út előttem...* kapcsán 1988-ban tett alábbi nyilatkozata óta a helyzet korántsem javult:

„Mind a négy rész elfogadása megtörtént, az illetékesek gratuláltak, lelkesedtek, majd azt mondták, hogy a forgalmazással gondok lesznek; s kezdődött az ismerős nóta: túl hosszú a sorozat. Nem tagadom, kellemes érzés, ha a Játékfilmszemlén díjjal jutalmazták az embert; az elfogadó testület tagjai vállon veregetik. De hát a filmes nem azért dolgozik egy-egy ilyen munkán éveken át, hogy kéttucatnyi szakmabeli dicséretét bezsebelje; mert amíg a film nem találkozhat a valódi közönséggel, az olyan, mintha nem is létezne.

Azt természetesen minden felnőtt, felelősen gondolkozó állampolgár – pláne, ha művésznek tartja magát – pontosan tudja, hogy tekintettel kell lennie más nemzetek érzékenységre. Értésültem róla, hogy sajtótámadások érték szomszédos, baráti országokban a *Keresztúton*-t is. Nem fog különösebb meglepetésként érni, ha hasonló visszhangokat kelt majd a film most bemutatandó két további része – más országokban. De ha a kisebbségi elnyomást szóvá tenni – egyesek szemében – egyet jelent a vad nacionalizmussal (amivel írókat megvádoltak Illyés Gyulától az *Erdély története* szerzőiig), akkor nemhogy csökkenni, de növekedni fog ama bizonyos »történelmi fekete dobozok« száma, amelyek nyitogatása pedig minden értelmes, a jövőben gondolkozó ember elemi érdeke és kötelessége...

A művészi alázattal, becsületesen filmszalagra rögzített valóság – az igazság – nem megy ki a »divatból«.”<sup>15</sup>

Sára az 1989-es változások, a palánkok, falak, tabuk ledöntése után is rendíthetetlenül folytatta a „történelmi fekete dobozok” nyitogatását. A beregi síkságról a terület Szovjetunióhoz csatolását megelőző hónapokban elhurcolt és szovjet lágerekben elpusztult ártatlan magyarokról (*Csonka Bereg I-II.*, 1989); a bénán is hosszú évekig szibériai munkatáborban sínylő Keményfi Béláról, akinek egyetlen bűne az volt, hogy leventeként Nyugatra vitték (*Te még élsz?*, 1990); a nyugati, amerikai és francia hadifogságba esett, többségükben szintén Nyugatra terelt fiatal leventék Magyarországon ugyancsak elhallgatott szenvedéseiről (*Lefegyverzett ellenséges erők I-II.*, 1991); a legártatlanabban, a magyar és szovjet hatóságok által már a háború után elhurcolt magyar lányok és asszonyok kálváriájáról (*Magyar nők a Gulagon I-III.*, 1992); a Somogy megyei Csurgó néhány lakójának tragikus sorsáról a kommunista diktatúra, majd az 1956-os forradalmat követő megtorlások során (*Aki magyar, velünk tart I-II.*, 1993); az ugyancsak Gulagot túlélte nőkről és férfiakról (*Nehézsorsúak I-XIV.*, 2004); végül egy, a „felszabadító” szovjet hadsereg erőszakos cselekedeteinek áldozatául esett család még élő nőtagjáról (*Memento*, 2006). Ám valamennyiük sorsa „memento”, kivételes erejű tiltakozás minden múlt-, jelen- és jövőbeli háború és diktatórikus rendszer ellen.

Noha ezek a filmek fontos szerepet töltek be a rendszerváltást megelőző és követő néhány év közgondolkodásában, azóta sajnos – gyakran az igazsággal együtt! – „kimentek a divatból”, miközben a mai – főleg fiatal – nézők el sem tudják képzelni, hogy dédszüleik-nagyszüleik milyen poklokot jártak meg. Ezek a személyes vallomások pedig talán a történelemkönyveknél erőteljesebben hozzájárul(hatná)nak tragikus múltunk feldolgozásához és a magyar történelem – immár az ő jövőjüket fenyegető – „zsákutcáinak” elkerüléséhez.

A nyolcvanas években Sára a korszakos jelentőségű történelmi dokumentumfilmek kivül a két régi barát egy-egy filmjét fényképezte. Kósa Ferencsel *A mérközést* (1981), amely a hatalmi erőszak jelenlétét és tragikus következményeit tárta föl egy vidéki kisvárosban 1956 nyarán, alig néhány hónappal a forradalom kitörése előtt. Végül utolsó játékfilm-operatőri remeklését, *Orfeusz és Eurýdiké* mitikus történetének egyszerre archaikus és modern látvánnyá varázsolását Gaál István operafilmjében, 1985-ben.

Sára a *Tüske a köröm alatt* (1987) című film rendezésével (forgatókönyvíró: Csoóri Sándor, operatőr: Kurucz Sándor) riasztó képet fest a késő Kádár-kori vidéki Magyarországról – a rendszerváltás utáni „vadkapitalizmus” viszonyait is előre vetítve. A számára egykor oly otthonos táj sivár pusztasággá változott, a múltból még megmaradt, felújított hófehér falú parasztházakat most többnyire a fővárosból a „vissza a természetbe” illúziójától vezérelt értelmiségiek lakják. A múlt tovább élő sötét árnyaival és diktatórikus eszközeivel szembeni tehetetlenség azonban immár örökre megfosztja őket a menekülés, a cselekvés – és a szabadság – reményétől.

### „ENGENM ÚGY NEVELTEK:

### VANNAK FELADATOK, AMELYEKET AZ EMBERNEK ELVÁLLALNI – KÖTELEZŐ”

1989, a gyökeres változásba vetett hit, a végre elnyert szabadság rövid eufóriáját – mint a magyar történelemben már annyiszor – csalódások, az országot mindinkább megosztó politikai események követték. A „szekértáborok” közötti szakadék mind áthidalhatatlanabbá mélyült. Sára Sándor azonban makacsul tovább járta a saját útját. A lanyhuló érdeklődés ellenére a kilencvenes években is folytatta a már említett történelmi „fekete dobozok” nyitogatását, s három játékfilmet is rendezett a történelem kegyetlen erőivel szemben tehetetlen egyszerű emberek tragikus sorsáról – az egész életművét jellemző elkötelezettséggel és stílári igényességgel. Domahidy Miklós svájci emigrációban írt és Magyarországon csak a rendszerváltás után megjelent kisregényei alapján két film készült. A háború végnapjait mindenáron túlteni akaró, ezért morális vétség elkövetésére kényszerülő katonaszökevényekről szóló, a fiával, Sára Balázssal közösen fotografált *Könyörtelen idők* (1991) tudatosan komponált fekete-fehér totálképei a nézőben az „űzött vad” asszociációs láncot indítják el. A Rákosi-diktatúra idején a magánélet legvédettebb zugaiba is behatoló félelem és gyanakvás légkörét ezzel szemben a *Vigyázók* (1993, operatőr: Sára Balázs) szereplőinek arcát, tekintetét, mozdulatait fürkésző közelik hangsúlyos használatával érzékelteti.

Sára Sándor életének különös időszaka volt az a hét év (1993–2000), amíg a televízió „mindent elárasztó rágógumi-képeit” legszívesebben betiltásra ítélt<sup>16</sup> képkalkoló művész a napi politikai csatározások egyik fő célpontjaként indult Duna TV elnöke volt. Sára azonban – ismét a rá jellemző „csakazértis” indulattal – néhány év alatt egy, korábban (és főleg azóta) elképzelhetetlen valódi közszolgálati, sőt kulturális televíziót épített föl a munkatársaival, amelynek érdemeit ma már egykori legádázabb ellenfelei is kénytelenek elismerni. Szakmai elképzelései igazolásaként hiába ítélte azonban 1999-ben az UNESCO a csatornának a *Világ legjobb kulturális televíziója* címet, Sára Sándor mégsem maradhatott elnök. A televíziót nem objektív tájékoztatásra és érték közvetítésre, hanem manipulálásra és népbutításra használó (bármely) hatalomnak ugyanis nem a hozzá hasonló erős és autonóm személyiségekre van szüksége.

Sára Sándor szoros együttműködést valósított meg a Duna Televízió és az értékes dokumentumfilmeket gyártó Dunatáj Alapítvány között, de ő hívta életre 1995-ben a Balázs Béla Stúdióhoz hasonlóan a fiatal filmesek számára filmkészítési lehetőséget biztosító Duna Műhely is, amelyben már működése első évében egy cannes-i Aranypálmát érő rövidfilm, Iványi Marcell *Szél* című munkája született. A számos hazai és külföldi fesztiváldíjas Duna Műhely 2010-ben (az önálló Duna Televízióval együtt) megszüntették. A hazai és határon túli magyar televíziósok-filmesek szakmai továbbképzésére 2000-ben ugyancsak Sára kezdeményezésére alapított Dunaversitas Egyesület azonban azóta is működik, a részben hozzá kapcsolódó és 2015-ben 15. alkalommal megrendezett Lakitelki Filmszemlével együtt.

Elnöksége alatt egyetlen játékfilmet forgatott a *Magyar nők a Gulagon* egyik tragikus családtörténete alapján. *A vád* (1996, operatőr: Sára Balázs) fogadtatása szélsőséges volt, amiben a jogos esztétikai kifogások mellett nyilvánvalóan az ország megosztottsága is szerepet játszott. Az erőszak néha valóban feleslegesen túl naturalis ábrázolását azonban nemcsak a szovjet katonák nők-



kel szemben elkövetett gáztetteivel vagy a győztes hadsereg vezetőinek a vesztes magyarok iránti s még az ártatlanokat sem kímélő gyalázatos fellépésével, vagyis a múlt legtovább elhallgatott borzalmaival való (első!) nyílt szembenézés szándéka, hanem a film készítése közben folyó balkáni háború brutalitása elleni tiltakozás is indokolhatja. Sára abban bízva örökítette meg a tragikus sorsú család történetét játékfilmben, hogy több emberhez eljut, mint a dokumentumfilmek. Hasonló cél vezette a Gulag-tematikát lezáró *Transzszibériai álom* című dédelgetett filmtervét is, amelyet azonban nem tudott megvalósítani.

Részben Szóts hatására, aki többször nekifutott egy Kőrösi Csoma Sándorról szóló filmtervnek, Sára is beleásta magát Kőrösi Csoma életébe. Még Dardzsilingbe is eljutott a sírjához, de végül az ő terve sem valósult meg. Indiai utazásai azonban mély nyomot hagytak benne, s látható eredményei is maradtak. Noha az anyai ágon magyar származású indiai festőnőről, Amrita Sher-Gilről szóló kész forgatókönyvből sem lett játékfilm, legalább az életét és művészetét érzékenyen feldolgozó háromrészletes dokumentumfilm elkészült 2001-ben.

Sára Sándor pályáján mindig kiemelt jelentősége volt a fényképezésnek, de fotós szenvedélye – ha részben kényszerűségből is – újra hevesen fellángolt az utóbbi másfél-két évtizedben. Indiában mindkét gépe vele volt, az Amrita-filmen kívül ott forgatta az *Indiai képsorok I–V.* című dokumentumfilmet is 1997-ben, de a sok érdekes arc láttán gyakran inkább letette a kamerát, és csak fotózott. „Az utca volt a terepem. A teljes nyilvánosság. Az utcán lehetett fényképezni, az esetleges tiltakozás ellenére. Az utca az elesetteké, a szegényeké, a kiszolgáltatottaké. Zárt helyeken gazdagabb környezetben, ahova nemigen kerültem, kedvem sem lett volna fotózni”<sup>17</sup> – vallja Sára az ezredforduló körül. Pontosan ugyanazt gondolja és cselekszi tehát, mint 1950-ben, 1960-ben és azóta is. Mindig.

1993 óta sok-sok itthoni és külföldi kiállításon csodálták meg hazai és indiai témájú fotóit, s 2015 nyarán is egy nagy kiállítás előkészítésével foglalatoskodik. S noha a Nemzet Művésze cím átvétele után készült beszélgetésben „békéesebb, nyugodtabb, emberibb Magyarországot” szeretne,<sup>18</sup> arra a kérdésre, hogy több mint nyolc évtizedet megélt emberként boldog-e, a rá mindig jellemző dacos méltósággal válaszol: „Igen, tulajdonképpen az vagyok. Igen. Van ugyan egy-két film, amit elkészítettem volna, de nem jött össze, és már nem is fog létrejönni, de ez már nem tölt el szomorúsággal és keserűséggel, hiszen magamban ezeket a filmeket is elkészítettem.”<sup>19</sup> A magyar film(kultúra) pótolhatatlan vesztesége, hogy mások számára láthatatlanok maradnak.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Ld. Számvetés az örökséggel. *Beszélgetés a Tízezer nap alkotóival*, Filmkultúra, 1967/3, 12, 14.

<sup>2</sup> *Képekben gondolkodtunk. Kincses Károly beszélgetése Gaál Istvánnal és Sára Sándorral = Sodrásban. Gaál 80*, szerk. PINTÉR Judit, SHAH Gabriella, Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2014, 179.

<sup>3</sup> BENKE Attila, *Tízezer nap történelem*, <http://www.kortaronline.hu/2014/04/film-tizezer-nap/20945>

<sup>4</sup> PÓCSIK Andrea, *A Sára-életmű korai darabjainak szerepe a filmemlékezetben = Pro patria. Sára 80*, szerk. PINTÉR Judit, Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2014, 197.

<sup>5</sup> CSOÓRI Sándor, KÓSA Ferenc, *Kíméljük-e magunkat az igazság súlyától?*, Filmkultúra, 1968/5.

<sup>6</sup> ALMÁSI Miklós, *Ha a hit az egyetlen fegyver...*, Filmkultúra, 1970/3. 82.

<sup>7</sup> GELENCSÉR Gábor, *Forradalmi mito(ideo)lógia = A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 161.

<sup>8</sup> SZÓTS István, *G. B. L. Gróf Batthyány Lajos főbenjáró pere és vértanúsága*, Magvető, Budapest, 1987, 18.

<sup>9</sup> <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori00246a/csoori00449/csoori00449.html>

<sup>10</sup> FAZEKAS Eszter, *Tájarok és emberarcok = Pro patria, i. m.*, 314.

<sup>11</sup> CSOÓRI Sándor, SÁRA Sándor, *Gyászba öltözött csillag = Pro patria, i. m.*, 71–111.

<sup>12</sup> PINTÉR Judit, *Képek sodrásában. Beszélgetés Sára Sándorral*, Metropolis, 2000/1.

<sup>13</sup> SÁRKÖZY Réka, *A Krónika humánuma = Pro patria, i. m.*, 370.

<sup>14</sup> DOMBRÁNDY Lóránd, *Emlékezés egy negyedszázad előtti krónikára. A 2. magyar hadsereg katonáinak vallomása az 1943. januári harcokról és a történeti realitás*, Hadtörténeti Közlemények, 2011. június.

<sup>15</sup> ZSUGÁN István, *Fekete dobozaink*, Filmvilág, 1988/2.

<sup>16</sup> PINTÉR Judit, *Képek sodrásában, i. m.*

<sup>17</sup> SÁRA Sándor, *India, a szépség koldusa*, Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény Alapítvány, Budapest, 2009.

<sup>18</sup> JEZSÓ Ákos, „Békéesebb, nyugodtabb, emberibb Magyarországot szeretnék.” *Beszélgetés Sára Sándor filmkészítővel = A Magyar Művészeti Akadémia Évkönyve 2014*, MMA, Budapest, 2015, 74.

<sup>19</sup> *Uo.*, 77.