

PINTÉR JUDIT

A történelem – és a képek – sodrásában

Sára Sándor pályaképe, I. rész



PINTÉR JUDIT (1950) Budapest

Sára Sándor élete és művészete kivételesen gazdag és változatos. Rendezőként a kísérleti etűdtől a lírai szociográfiáig, a satirikus jelenkori parabolától a történelmi és a legújabb kori társadalmi igazságtalanságok ellen tiltakozó játékfilmekig és a tabudöntő „beszélő fejés” riport-dokumentumfilmekig sok minden egymás mellé kerül benne. Az operatőri életmű is legalább ennyire gazdag és változatos, hiszen ahány rendezőpartnere volt – Gaál Istvántól Kósa Ferencen, Huszárik Zoltánon, Kardos Ferencen át Szabó Istvánig vagy Ranódy Lászlóig –, annyi képi stílust teremtett. Ennek a nemcsak művészi, hanem közéleti szempontból is jelentős, a 20. századi történelem eseményeitől, politikai és társadalmi változásaitól meghatározott és azokra mindig érzékenyen rezonáló életműnek a „nehézsorsúak” arcát nemcsak Magyarországon, hanem Indiában is megörökítő fotók és a *Duna Televízió* című „mozi” képei is szerves részét alkotják.

Az operatőrként már a *Pályamunkások* című 1957-es, Gaál István rendezte közös vizsgafilmmel ismertté vált Sára Sándor első olyan alkotása, amelyet ő maga írt, fényképezett, rendezett és vágott, a *Virágát a napnak* című kísérleti film volt 1960-ban. Az áthatolhatatlannak tűnő palánk árnyékában pusztulásra ítélt, ám az apró réseken beszűrődő napfénybe kapaszkodó, annak erejétől mégis életben maradó, szárba szökkenő és kiviruló növény allegorikus története tulajdonképpen nemcsak Sára formateremtő kísérletező kedvvel, kivételes erejű képi látásmóddal és dacos tenni akarással párosuló, szociálisan elkötelezett művészetének, hanem akár egész nemzedékének, sőt a hatvanas évek első felében nemzetközi rangot kivívott „új magyar filmművészetnek” is a jelképe lehet. Noha a palánk (avagy Kovács András 1967-es filmje szimbolikus címével szólva: a „falak”) lebontására nem volt mód, de az ötvenes évekkel ellentétben most már legalább próbálkozni lehetett a rajta támadt rések tágításával. Immár mind tartalmi, mind formai szempontból ki lehetett lépni a szocialista realizmus mindenkire ugyanazt a szólamot kényszerítő „kórusából”, s ha nem is teljes nyíltsággal, hanem sokszor a metaforák nyelvén, de több szólamban is lehetett „énekelni”. Ez ugyan gyakran számos negatív (főleg lélektani) következménnyel (öncenzúra) járt, ám mégis alaptalan és igazságtalan utólag elvtelen megalkuvónak, kollaboránsnak bélyegezni mindazokat a művészeket, akik a túrt – olykor akár a tiltott – zónába merészkedve a palánk lebontása, a falak leomlása utáni (mégoly virtuális) szabadságban is érvényes műveket alkottak.

PÁLYAVÁLASZTÁS A SZOCIALISTA REALIZMUS ÁRNYÉKÁBAN

„A magyar filmet a közönség ízléséhez való állandó alkalmazkodás, üzleti szempontok, szűk látókörű cenzúrák a nível feladásának örök körforgására készítették. S ezek a körök nem a sas felfelé törő, a művészet előljáró pályájához hasonlítanak, hanem az örvény lefelé húzó gyűrűihez” – jellemezte a múltat Szóts István az újrakezdés reményétől áthatott és 1945 áprilisában saját költségén kiadott *Röpiratának A magyar filmstílusról* című fejezetében.¹ Ám az *Emberek a havason* 1942-ben, a Velencei Filmfesztiválon felfedezett rendezőjét már a világháború utáni rövid demokratikus átmenet időszakában keserű csalódások érték. Reformtervei megvalósítása helyett előbb alaptalan rágalmmal kiszorították a szakma újjászervezéséből, a kommunista hatalomátvétel idején, 1948-ban pedig a filmkészítésből is. Az *Ének a búzamezőkről* című, a 20. századi történelmi katalizmák okozta szenvedésekért a föld iránti szeretettel vigasztalódó magyar paraszti sorsot ritka szépségű és kifejezőerejű képeken ábrázoló filmjét maga Rákosi Mátyás tiltatta be egy, az élet minden területét, így a művészetet is újra „lefelé húzó örvénybe” taszító politikai diktatúra egyik első intézkedéseként.

„A Párt elutasítja a »művészet a művészetért« reakciós polgári elvét, magas színvonalú, a valóságot, tehát a nép életét és harcait ábrázoló, az igazságot kereső, a demokratikus népi eszmék

győzelmét hirdető optimista művészetet kíván. Csak ilyen művészet teljesítheti nagy feladatát, a nép, elsősorban az ifjúság nevelését² – olvasható egy, a fentiekkel éppen ellentétes művészeteket valló Szóts elleni támadás idején megjelent pártdirektívában. Szóts István mégsem adta föl elveit, inkább lemondott nagyszabású terveiről, és önként a rezsim által a „bűnös múltból” megtűrt népszokások filmes megörökítését választotta – többek között Turán, ahol 1951 körül találkozott az akkoriban már a film iránt érdeklődő és sokat fényképező Sára Sándorral. Szóts ettől kezdve nyomon követte az akkumulátor cipelésében segédkező fiatalember útját. Sára a fotóit is megmutatta neki, s a kép, a kompozíció fontosságára Szóts hívta fel először a figyelmét. Az érettségít követő sikertelen felvételi híréhez a tétlenségre kárhóztatott rendező keserűen csak annyit fűzött hozzá: „A tehetség nem vész el, legfőlegb elkallódik...”, mire Sára dacosan azt gondolta magában: „Márpedig én nem fogok elkallódni! És most már, ha a fene fenét eszik, akkor is operatőr leszek!”³ Mester-tanítványi, majd baráti kapcsolatukat Szóts István 1998-ban bekövetkezett haláláig ápolták.

Mivel Sára későbbi operatőri-rendezői látásmódja és közéleti elkötelezettsége már a Rákosi-diktatúra legsötétebb éveiben készült fotóin megjelenik, érdemes megvizsgálni a „talajt”, amelyben tehetsége magja csírázni kezdett.

1951 februárjában, a Magyar Dolgozók Pártja II. kongresszusa alkalmából *Magyarország új arca* címmel megjelent egy „reprezentatív” képeskönyv,⁴ amelyben minden festmény és fotó a diktatúra agitációs és propagandacéljainak megfelelő országról és a benne élő új szocialista embertípusról tudósított. A pártutasítások értelmében a dolgozó népet tilos volt munkában megfáradt vagy szenvedő emberként s a tömegek számára érthetetlen formában ábrázolni. 1948 és 1953 között az államosított filmgyártásban is szinte kizárólag politikai-agitációs tematikákról (az ipari termelés növekedése, az ellenséges szabotázsakciók leleplezése, a mezőgazdaság szocialista átszervezése, a szocialista ipari központok építése) készülhettek filmek. A fotó- és képzőművészek számára kötelezően előírt témák között pedig vezérportrék, „az országépítés, a mezőgazdaság átszervezésének »nagyszerű« pillanatait megörökítő művek, a napsütötte, idillikus környezetben megjelenített »boldog« munkások és munkásnők portréi és gondosan kiválogatott pózokkal beállított zsánerjelenetei szerepeltek”.⁵ A szabad témaválasztással együtt az emberi-művészi szuverenitás bármely megnyilvánulását üldözték.

Köztudomású pedig, hogy a jó fotó (festmény, film) mindenekeelőtt a témaválasztás, a kompozíció, a fények használata és a kétdimenziós kép térben való ábrázolására törekvés függvénye. A fenti album fotósai ezzel szemben – még ha kényszerből is – mit sem törődtek a fotó(művészet) legelembib szabályaival, példának okáért a természetben – és már az ókortól kezdve a művészetben is – megjelenő arányosságot kifejező aranymetszéssel, hanem a kezdő (vagy dilettáns) fotósok leggyakoribb hibáját elkövetve a témát mindig a kép közepére helyezték. Egyetlen kompozíciós szabályuk az volt ugyanis, hogy a művek a diktatúra mindenkire ráerőszakolt „üzenetét” közvetítsék az új embertípus boldog közösségeiről. A nép nagy vezetőin (Lenin, Sztálin, Rákosi) kívül, bár sokkal ritkábban, egyéni figurákat is megörökíthettek: copfos parasztlányt, úttörő-nyakkendős kislányt, sztahanovista munkást, fejőnőt, traktoroslányt és hasonlókat. A szigorú cenzorok az ember nélküli természeti képeket is „öncélúnak” ítélték, és jószereivel csak a szocializmus diadalmas építésének háttereként tűrték el a romokból újjászülető Budapest, a nyomorúságos falvak helyén emelkedő új iparvárosok vagy a földművelés fáradságos munkáját modern gépekkel megkönnyítő termelőszövetkezetek szorgos és vidám népe mögött.

A másik alapszabályra, a képsíkok alkalmazására szintén nem fordítottak figyelmet. Perspektivikus megjelenítésük helyett jelzésszerű háttér elé helyezték a rendszer emblematisz figuráit vagy közösségeit. Elvetették a művészetben ugyancsak kiemelkedően fontos fényárnyék technika használatát, amely „a drámai hatás erősítésében, illetve a háromdimenziós érzet megteremtésében volt a festők nagy segítségére”.⁶ Mivel azonban a műveknek a „drámai hatás” helyett a felhőtlen és örök boldogság érzetét kellett erősíteniük a nézőkben, nem volt szükségük erre a technikára sem. A szocialista realista fotókról ezért szinte teljesen eltűnt az árnyékok, mintha mind derítőfényvel világított műteremben készült volna! A szereplők elhelyezkedése is művi, beállított, alig találkozunk természetes mozdulattal, netán háttal álló alakkal. Jóformán csak örömtől ragyogó arcokat lehet látni, mert bármely más érzelmet, gondolatot tilos volt közvetíteni.

Az értékközpontú, az alkotó személyiségjegyeit, látásmódját tükröző, a valóságot hiteles és autonóm módon ábrázoló alkotások helyét a Rákosi-diktatúra hivatalos kultúrájában a szocialista realizmus kötelező előírásainak és a tömegizlésnek megfelelő egyentermékek foglalták el. Az impresszionizmustól kezdve a modern nyugati művészet valamennyi irányzatát ellenséggé kiáltották ki, formalizmusnak bélyegezték, és még az írmagját is ki akarták irtani.

Sára Sándor első, 1952-ben, vagyis a diktatúra tombolásának évében, de még a főiskolára való felvétele előtt született, tehát nyilván csak ösztönös érzékére, néhány fotós könyvből szerzett ismereteire, Szőts István tanácsaira támaszkodva készített fotóit szemlélve azonnal feltűnik két sajátosságuk. Egyrészt hogy a szocialista realizmus egyetlen tematikai vagy formai elvárásának sem felelnek meg, sőt mintha kifejezetten azok tagadásaiként születtek volna. Másrészt hogy megelőlegezik Sára – és a hatvanas évek elején induló magyar új hullám – későbbi legfőbb törekvését, a filmszűzsék megszabadítását a valóságot meghamisító, manipuláló témáktól és a képek megtisztítását a rájuk kényszerített hazugságoktól. Sára Sándor tehát már legkorábbi fotóival bizonyította, hogy joggal tarthatjuk őt e törekvés egyik vezéralakjának. A diadalmasan épülő-szépülő szocializmus általában a nézővel szembe forduló és szinte mindig mosolygó emblematisz figurái helyett ugyanis a szinte még kamasz Sára lehajtott fejű vagy távolba néző, meggyötört arcú öregembereket, fekete kendőbe burkolódzó, nehéz batyut cipelő, rongyos, fogatlan öregasszonyokat, sebesült ujjú, maszatos vagy mezítlábas gyerekeket fényképezett, gyakran profilból vagy egyenesen hátulról! Nála az *Ebédelő aratómunkások* sem a boldog jövőt, hanem szegényes batyujukat fürkészik. Szülőföldje természeti közegének, a fás-ligetes Galga menti tájnak is több képet szentelt a szocialista realista ítések által száműzött kifejezési és kompozíciós eszközök alkalmazásával. Sára hol balladisztikus, hol poétikus, hol szociografikus hangulatú fotói kifejezték alkotójuk azonosulását is a képen látható emberekkel és természettel. Már ezeken a képeken is tudatosan alkalmazta – vagy rúgta föl – a kompozíciós szabályokat. A korszak egy kaptafára készült fércműveitől eltérően nála már akkor számtalan példát látunk a szokatlan perspektívára, az átlós vagy geometrikus szerkesztésre, a mélység-élesség, az ellenfény használatára, a részletek kiemelésére vagy a keretezésre. Egyszóval csupa olyan kifejezési eszközre, amelyeket majd operatőrként és rendezőként egyaránt magas színvonalon alkalmaz, ám amelyek miatt a képeit „egy főiskolai kiállításról 1953-ban azzal zsúrizták ki, hogy némelyik túl formalista, a többi pedig hamis színben tünteti fel a munkás-paraszt (és szövetséges értelmiségi) hatalmat, különösen azzal, hogy egyik alappillért mezítlábas elesettként ábrázolja”.⁷ Kincses Károly szavai a *Szilvát evő fiú a turai piacon* című, még 1952-ben készült fotóra vonatkoznak, amelyen „a zsákon üldögélő fiú a mellette lévő szilváskosárból oly jóízűen eszegette a gyümölcsöt, hogy még a nagylábujja is belefeszült a harapásba. Ezt nem tudta összeegyeztetni saját ideologikus faluképével a túlbuzgó tanárnő-funkcionárius.”⁸ Továbbá azt sem – tehetjük hozzá –, hogy a fiú nem a kép közepén, hanem az első harmadában, nem frissen meszelt, hanem málló vakolatú, nem egyenes, hanem a képet átlósan kettémetsző fal előtt, nem felénk, hanem kissé elfordulva, szemébe húzott kalapban üldögél a zsákon – s mindezen tűrhetetlen hibák betetőzéseként a kép jobb felső sarkába még egy kosarat tartó kéz is belóg!

Sára 1952-ben érettségizett, nem csoda hát, hogy ezekkel a fotókkal – és „osztályidegenként”, ártatlanul bebörtönzött apja miatt – nem vették föl a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. De a felvételiztetők között néhányan megjegyezték a fiatalembert, aki a sikertelen felvételi után egy évig járta az országot, és még elszántabban fényképezte a lesöpört padlások és nyomorúságos cigányputrik „megalázott és megszorított” népét.

PÁLYAKEZDÉS AZ ENYHÜLÉS ÉVÉBEN

1953 márciusában meghalt Sztálin, s a szocialista realizmus palánkján támadt résen beszűrődött az első éltető napsugár. Illés György és Szöllősy Éva (Szőts István mellett Sára fő „mentorai”) most már – a *Feldobott kő* című első, önéletrajzi ihletésű filmje végén uborkásüvegben úszkáló, a vidéki valóságot az uralkodó ideológiától alapvetően eltérő módon ábrázoló fotóival – felvehették őt a főiskolára, amelynek hallgatójaként Budapesten készített fotói mind tematikailag, mind formailag szervesen kapcsolódnak a korábbiakhoz. Bátor témák, szokatlan képkivágatok, mozgalmasan geometrikus és szimbolikus jelentéseket sűrítő formák, a képmélységet tökéletesen kihasználó kom-

pozíciók, erőteljes fény-árnyék hatások jellemzik őket. Csak néhány képcím ebből a korszakból: *Idős nő járdaszegélyen ülve* (1953), *Három gyerek a Duna-parton, a romos Erzsébet hídnál* (1953), *Ablakban tükröződő Duna-parti részletek* (1953), *Alvó munkás egy pesti padon* (1954).⁹ Minden bizonnyal ezek közül is több szerepelhetett a formalizmusuk és/vagy a munkás-paraszt hatalmat hamis színben feltüntető, ezért a főiskolai kiállításról kizsúríztatt művek között. Sára, mint egész életében, már akkor is előszeretettel választott olyan témákat, amelyekről nem illett, sokszor kifejezetten tilos volt beszélni. Ilyen tabutéma volt az ötvenes években az alkoholizmus, amelyet néhány „hivatalos” fotó képaláírásainak tanúbizonysága szerint jókedvű, férfias közös italozásnak „álcáztak”. Ellentétben Sára egyik vizsgamunkájával, az 1954-ben készített *Alkoholista* című (megrendezett) fotóetüddel. Az első képen egy magányos, kezében poharat tartó férfi látható, falra kivetülő expresszionista árnyékával. A másodikon pedig az üres, feldőlő flakókkal és poharakkal teli, perspektivikus rövidülésben ábrázolt asztal végére borulva látjuk.

1954 és 1956 között a filmgyártásban is nagyobb teret kapott a művészi alkotómunka, amelynek eredményeként elkezdődött a magyar filmművészet újjászületése. 1955-ben Szóts István is újra dolgozni kezdett. Sára sokat tanult tőle a *Kövek, várak, emberek* forgatásán, ahol többször meglátogatta. Ugyanebben az évben készült a *Körhinta* című Fábri Zoltán-film, amelyre Bán Frigyes *Talpalatnyi földje* és a két Szóts-játékfilm mellett – a paraszti sors és közeg őszinte és hiteles ábrázolása okán – követendő példaként tekintett.

Szóts István és a már említett főiskolai tanárok, valamint a Rákosi-korszak háttérbe szorított képzőművészei mellett, akiktől a „tiltott” modern nyugati művészetről is hallhatott, Sára legközelebbi barátaival (Gaál, Huszárik, Gyöngyössy) is megvitatta a fotóit, terveit, és közös munkára szövetkezett velük. Gaál István 1956. október 21-én nyújtotta be először a főiskolán a *Pályamunkásokat*, akkor azonban Keleti Márton osztályfőnök durván elutasította. A forradalom alatt eltávolított, majd visszavett Keleti 1957 elején már jóváhagyta a Sárával (mint operatőrrel) közös vizsgafilmtervet. A forgatás előtt rengeteg motívumfotót, rajzos snitt-tervet készítettek, és a mindössze négyperces, az európai (főleg szovjet) avantgárd hagyományt felelevenítő kísérleti etűd a magyar új hullám egyik előfutára lett. Noha a film témája, a közösen végzett munka az ötvenes évek „támogatott” témája volt, Gaál és Sára műve mind tartalmi, mind formai szempontból forradalmi változást hozott a sematikus munka- és munkásábrázoláshoz képest. A film plánozástechnikája, a szokatlan szemszögek és képkivágatok, a beállítások hosszának dinamizmusa, a vágás ritmusa és zeneisége, a kép és a hang jelentéssűrítő kapcsolata máig a konstruktivista szerkesztésmód iskolapéldájává teszi a filmet.

Mivel Sára 1956-ban a főiskolai forradalmi bizottság tagja volt, sokan végérvényesen el akarták távolítani a pályáról. 1957-ben azonban végül mégis megkapta az operatőri diplomát, majd a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióba került. Sokat fotózott, és kísérleti filmekről álmodozott. Több ilyen terve volt, amelyekből azonban csak fotók maradt meg (*Fekete víznek fehér halai, Fekete festő balladája*). S noha egy interjúban azt nyilatkozta, hogy „én mindig is Méliès *Utazás a Holdba* című filmjét szerettem volna megcsinálni, de folyvást csak Lumière *A vonat érkezésére* volt lehetőségem”,¹⁰ nyilvánvalóan nemcsak kényszerből, hanem belső késztetésből is ő lett a hatvanas években induló filmesek közül a múlt és jelen magyar valóságának egyik legkövetkezetesebb és leghitelesebb megjelenítője – operatőrként és rendezőként egyaránt.

Az első önálló operatőri feladatra – az akkor már Bécsbe „disszidált”, ezért itthon hivatalosan tiltólistára került Szóts István ajánlására – Raffai Anna kérte föl Sárát 1959-ben, a *Busójárás* című néprajzi filmben. Főnökei azonban csak Illés György felügyelete mellett engedélyezték számára a munkát. „Gyuri rábeszélte, hogy vállaljam el. Elkezdtünk forgatni. Gyuri második vagy harmadik nap megérkezett, jó távol a kamerától leült, majd odajött, és hangosan megkérdezte: »Sanyikám, nincs szükséged valamire? Hozok neked egy kávé!« Hozott kávé, aztán elment” – emlékszik vissza Sára a történetekre.¹¹

Játékfilm-operatőrként 1960-ban debütált Fehér Imre *Asszony a telepen* című filmjében, és ugyanebben az évben elkészíthette a már említett *Virágát a napnak* című kísérleti filmet, amelyben számos, abban a korszakban Magyarországon nem használatos formai módszerrel dolgozott. Közelik és szuperközelik sokaságával, a virág fejlődését nem reális időben megjelenítő trükkökkel, a színek és a fekete-fehér expresszív használatával, a síkszerű, statikus és a dinamikus kamerakezelés, a szabad asszociációs montázs, a zoomolás alkalmazásával.

KIBONTAKOZÁS A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ INDULÁSÁNAK „KIVÉTELES IDŐSZAKÁBAN”

Az 1956-os forradalom leverését és véres megtorlását követően, sőt az utóbbival párhuzamosan – hiszen 1961-ben még forradalmárokat akasztottak, s az 1963-as, általánosnak hazudott amnezia után is legalább egy évtizedig sokan sínylődtek börtönben – megkezdődött a Kádár-rezsim ellentmondásokkal terhes konszolidációja. A hatalomnak a rendszer legitimálásához szüksége volt a „sokszínűsége”, ezért a hatvanas évek elejétől már nem két (tiltás–támogatás), hanem három (tiltás–tűrés–támogatás) „T” volt érvényben. Ám az „aki nincs ellenünk, az velünk van” szlogenrel, az életkörülmények fokozatos javításával a hatalom valódi célja a társadalom – máig romboló hatású – depolitizálása volt. A kultúrpolitika pedig, miközben néhány korábban elképzelhetetlen gesztussal megpróbálta magához közelebb édesgetni a művészeket, a manipulációra kiválóan alkalmas három „T” s az „oszd meg és uralkodj” módszerével néhány év alatt elérte nem túlságosan titkolt célját is: a különböző nemzedékek, de mindenekelőtt az eltérő szemléletű (urbánus, népies) nemzedéki csoportok és közösségek tagjainak szembefordítását egymással. A hatvanas évek első éveiben azonban a korábban indult nemzedékek tagjai (Fábi Zoltán, Makk Károly, Jancsó Miklós, Kovács András, Herskó János stb.) és a fiatalok különböző szemléletű csoportjai közös nevezőre találtak a változás lehetőségébe vetett hitben (vagy inkább hinni akarásban). Ezért míg a nyugati filmművészet új hullámai kiábrándult, magányos, egymástól és a társadalomtól mind elidegenedettebb hősök lelkiállapotáról adtak nyugtalanító látteleket, a magyar új hullám nyitófilmjei többségében olyan cselekvő értelmiségiekkel találkozhattunk, akik a másfél évtizedes kényszerű felejtés, hallgatás és hazugság után tartalmilag végre esélyt láttak mind saját nemzedékük múltjának-jelenének őszinte bemutatására, mind apáik történelmi determinációjú sorsának hiteles újraértelmezésére, formailag pedig a klasszikus és a modern képkalkotás ötvözésére, a nemzetközi művészeti (köztük filmnyelvi) újítások megismerésére és alkalmazására. A korszak számos filmjében a kortárs magyar művészet más ágainak a képviselőivel való kapcsolat szorosabbá tételére, illetve a hagyományokhoz, a bartóki „tisztá forráshoz” való visszatérésre tett kísérletek is központi szerepet kaptak. Itt szeretnék utalni arra, hogy az ötvenes években erőszakosan kettészakított, tiltott polgári és támogatott népi irányzatra osztott Bartók-életmű újraértékelése és tudományos igényű kutatása ekkor már folyamatban volt, többek között Szöllősy András munkája eredményeképpen, aki Gaálnak valamennyi, Sárának és Kósának pedig több játékfilmjéhez szerzett zenét.

A hatvanas évek nemzetközi szinten is ismertté és elismertté vált, elsősorban szerzői filmes magyar új hulláma azonban talán meg sem születhetett volna a ma már csak legendaként létező Balázs Béla Stúdió nélkül. A kádári konszolidáció ambivalenciájával együtt is „kivételes időszakának” elején, 1961-ben (Aczél György jóváhagyásával) kezdődött a fiatal filmesek nemcsak a keleti, hanem a nyugati világban is egyedülálló „kísérleti műhelye”, a Balázs Béla Stúdió első nagy korszaka. A stúdió alapítói között volt (mások mellett) az 1957-ben végzett Gaál István, Sára Sándor és Novák Márk, valamint az 1961-ben diplomázott „Máriássy-osztály” közössége (Szabó István, Kardos Ferenc, Rózsa János, Elek Judit, Kézdi-Kovács Zsolt, Gábor Pál, Huszárik Zoltán), akikhez majd a náluk fiatalabb Kósa Ferenc is csatlakozott. Jancsó Miklós úgy jellemezte őket, hogy „még fél lábbal sem voltak benne a múltban”.¹² Ennek a (gyakran apa nélkül felnőtt) nemzedéknek a tagjai valóban nem voltak a Rákosi-diktatúra cselekvő részesei, de már emlékeztek a háború borzalmaira, különösen pedig az ötvenes évek jogtiprásaira. Ha „osztályellenség” leszármazottai voltak, mint Sára Sándor, gyerekként is sok megaláztatás érte őket, az 1956-os forradalomban való részvételükért pedig többen közülük súlyos árat fizettek. A változtatás lehetősége, a közös célok azonban egy ideig elfedték a BBS-ben az eltérő gyökerekből, hagyományokból, alkati és izlésbeli sajátosságokból fakadó stilisztikai és szemléleti különbségeket. „A *Cigányok*, az *Elégia*, a *Tízezer nap* vagy Szabó filmjei ugyanazt a megismerést szolgáló, egymást kiegészítő és nem kioltó filmek és magatartások voltak. Nem voltunk hajlandók semmiféle székértábor létrehozni, a BBS-t tekintettük a valóság székértáborának, a sokszínűségével együtt”¹³ – emlékezett Kósa Ferenc erre az időszakra. Az 1961–65 közötti „hőskorban” valószínűleg azért sem alakultak ki nemzedéki vagy műfaji viták a stúdióban, mert minden filmjüket ugyanaz a szociális, morális és stilisztikai érzékenység fűtötte. Önzetlenül segítették egymást, s a rendezéstől a fényképezésen át a vágásig mindent megtanultak. Szoros alkotói kapcsolatok nemcsak az azonos gyökerekkel rendelkező (Gaál, Sára, Kósa, Huszárik), hanem az eltérő hátterű és szemléletű művészek között is szövődtek. A legmeggyőzőbb példa erre,

hogy Sára Sándor fényképezte később Szabó Istvánnak a saját és szűkebb-tágabb polgári-városi közössége történetét feldolgozó három filmjét. Az *Apa* (1966), a *Tűzoltó utca 25.* (1973) és a *Budapesti mesék* (1976) operatőreként Sára az újhullámos szubjektív kamerahasználattól a mítoszteremtő lírai személyességen, a dokumentarista hitelességen át a képzelet és az álmok szürreális világát megjelenítő szimbolikus és allegorikus képalkotásig a filmes stílusok és kifejezőeszközök szinte végtelen eszköztárát felsorakoztatta.

A BBS-ben az egyik, a korábbi évekhez képest egyenesen forradalmi változást az utólagos cenzúra lehetősége hozta, ami azt jelentette, hogy az évente rendelkezésre álló, hozzávetőlegesen egy játékfilmnyi összeggel a tagok szabadon rendelkezhetek: maguk vitatták meg a terveket, maguk döntöttek arról, melyikből legyen film. A cenzorok elé csak az elkészült művek kerültek, s ha valamelyikről úgy határoztak is, hogy nyilvánosan nem lehet bemutatni, a létezését – és hírének terjedését itthon és külföldön – már nem tudták megakadályozni. A BBS-ben készülhetett el Sárának a szocialista realista dokumentumfilmek harsány és hazug propagandisztikus-agitatív stílusával radikálisan szakító bátor, iskolateremtő alkotása, a *Cigányok* (1962) is. A film elsőként mutatta be őszinte együttérzéssel, egyszerre szociografikus és lírai eszközökkel annak a kitaszított népcsoportnak az archaikus szokásait és nyomorúságos helyzetét, amelynek „felzárkóztatásáról” már akkor (ahogy azóta is) legfeljebb hangzatos „intézkedési tervek” születtek – az emberhez méltó élet egyre fogyatkozó reménye nélkül. Szintén abban az évben (ugyan nem a BBS-ben, hanem Nemeskürty István védőszárnyai alatt, a Budapest Stúdióban) forgatták Gaál Istvánnal az *Oda-vissza* című filmet, ugyancsak nem a szocreál propagandafilmes stílusában, hanem a sokszor az ország túlsó végéből a fővárosi munkahelyre ingázók fáradtságos és kietlen életét – a cigányokéhoz hasonlóan – vitathatatlan bátorságról tanúskodó hitelességgel ábrázolva. Ezeket a témákat a BBS későbbi nemzedéke, közülük is elsősorban Schiffer Pál újra előveszi majd a hetvenes években (*Fekete vonat*, *Faluszéli házak*, *Cséplő Gyuri* stb.). Az ő filmjei valóban keményebbek, kevésbé líraiak Sára és Gaál műveinél – párhuzamosan az ingázók és a romák helyzetének javításába vetett hit gyengülésével (a mai tragikus állapotokról nem is beszélve).

Sára 1962-ben Gaálnak még egy rövidfilmjét fényképezi: a *Tisza – Őszi vázlatok* érzékeny film-költemény a folyóról (és a közelében élő emberekről), egyben első közös játékfilmjük, a *Sodrásban* előtanulmánya.

1963-ban Sára több, változatos stílusú rövidfilmet jegyez: rendezőként az *Egyedül* című dokumentumfilmet a városi ember, operatőrként Gyöngyössi Imrével a *Férfiarcképet* egy időse falusi orvos, Huszárik Zoltánnal pedig a *Groteszk* című rövidfilmet az Ember magányáról. Ekkor fényképezi a Nádasy László rendezte első holokauszt témájú hosszú dokumentumfilmet is. Az *Éva A5116* a műfaj különböző formáinak (oknyomozó riportfilm, ismeretterjesztő film, cinéma direct, archív felvételek stb.) használatával mintegy megelőlegezi a hetvenes évek dokumentumfilmes szemléletét.

A BBS-ben Sára még két filmet rendez. A *Vízkeresztet* (1965), amelyet Pernecky Géza, az 1970 óta Kölnben élő művészettörténész *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete*¹⁴ című, a „bartóki vonal” más alkotásaival szemben is erős kritikát megfogalmazó írása óta máig sokan elemezték, így Stóhr Lóránt 2009-ben¹⁵: „A hatvanas évek magyar filmjeinek fényképezése Pernecky Géza értelmezésében a húszas–harmincas évek folklorisztikus avantgárdjának volt az adaptációja. Ez a folklorisztikus stilizáció szerinte kétszeresen is megkésett, egyrészt mert az egyetemes művészet már túllépett ezen a korszakán, másrészt »a magyar vidék is elvesztette folklorba merevült archaizmusát«.¹⁶ A *Cigányok* esetében azonban az alkotói magatartás szigorúsága nem engedi, hogy a folklorisztikus stilizáció esztétizálásba vesszen; Sára a képek ritmusával az archaikus életforma és a modern világ ütközésének disszonanciáját húzza alá. Pernecky bírálata Sára Sándor következő dokumentumfilmjét, a *Vízkeresztet* éri, amelyben szerinte a kiegyensúlyozott képi harmónia hivatott »a folklor szépségével itatni át a változások történetét. Ez a szépség pedig önmagában, funkciótlanul nem létezik, ezért alkalmazása is öncélú díszítésekre vezethet.«¹⁷ A »himnikus ragyogású« záróképet hozza példaként, amely egy tágas képkihágatban ábrázolja a korcsolyázó kisfiúkat, akik a nézőnek háttal, a napnak kitárulkozva, »angyalszárnyakkal« siklanak szerteszét a befagyott tóvá terebélyesedő jégen. Perneckynek kétségtelenül igaza van, amikor a gyönyörű záróképek és a komor, együttérzést keltő feliratnak (egymillió magyar él tanyán) az ellentmondására hívja fel a figyelmet. A *Vízkereszt* korábbi képei ugyanakkor nem rejtegetik a tanyasi emberek életének nehézségeit, a sárban taposást, a járhatatlan utakat, a háziállatok etetésének nyűgeit.

Az elbeszélés középpontjában álló esemény, Shakespeare *Vízkeresztjének* bemutatása a buszon érkező vendégművészek előadásában már-már mesei közösségélményt teremt.”

Sára *Pro patria* (1970) című, a Nagy Háború 100. évfordulóján is nagy hatású montázsfilmje – saját fotói és korabeli archív anyagok felhasználásával – az első világháborús emlékművek hamis heroizmusát állította szembe az erőszakos történelmi eseményeknek kiszolgáltatott ember szenvedéseivel a nyolcvanas évek műfajteremtő hosszú dokumentumfilmjeinek alkotói törekvéseit előrevetítve.

Kósa Ferenc is a BBS-ben készíti Sára operatőri közreműködésével a József Attila ihlette *Öngyilkosság* című rövidfilmjét, a már 1965-ben leforgatott első közös játékfilmjük, a *Tízezer nap* dobozból való kiszabadulása és cannes-i sikere évében, 1967-ben.

(Folytatjuk)

JEGYZETEK

¹ Szőts István, *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*, Budapest, 1945, 81.

² *A Magyar Kommunista Párt és a Szociáldemokrata Párt egyesülési kongresszusa jegyzőkönyve*, Szikra, Budapest, 1948, 353–354.

³ PINTÉR Judit, *Képek sodrásában. Beszélgetés Sára Sándorral*, Metropolis, 2000/1.

⁴ Szikra Könyvkiadó, Budapest

⁵ <http://mek.oszk.hu/01900/01906/html/index4.html>

⁶ <http://www.felsofokon.hu/eichner-hanna-blogja/2011/02/19/chiaroscuro>

⁷ KINCSES Károly, *A fényképező Sára = „Feledheted-e ezeket az arcokat?”*. Sára Sándor fényképei, szerk. KOLTA Magdolna, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, 29.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ SZÁRAZ György, *Végtelenből egyenesek. Sára Sándorról, Sára Sándorral = Ötlettől a filmig. 80 huszár*, Magvető, Budapest, 1980, 296.

¹¹ PINTÉR, i. m.

¹² GAZDAG Gyula, *BBS. „Miénk a világ!”*, Filmvilág, 1981/11, 29.

¹³ Uo.

¹⁴ PERNECZKY Géza, *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete*, Filmkultúra, 1968/6, 28.

¹⁵ STÓHR Lóránt, *Elégiák. A hatvanas évek dokumentarizmusa = BBS 50*, szerk. GELENCSÉR Gábor, Múcsarnok, Budapest, 2009, 88–89.

¹⁶ Pernecky Géza i.m.

¹⁷ Uo.

