

SZABÓ ELEMÉR

TANÍTÓK NÉPE

Sára Sándor *Néptanítók* című filmjének (vizuális antropológiai) vizsgálata

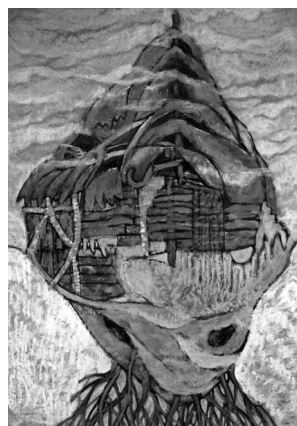
„A késő Kádár-korszak epikus dokumentumfilmjei, a Gulyás testvérek, Sára Sándor munkái például alkalmasak lennének egy etnográfiai szempontú elemzésre is.” (HELTAI GYÖNGYI)¹

Előjáróban

■ A nagybetűs Pedagógus filmes „karakterének” vizsgálata meglehetősen tágas, interdiszciplináris kutatási téma. Nem egyszerűen filmesztétikai, filmtörténeti vagy éppen pedagógiaelméleti kérdések egyidejű érintését felvető feladat. Szélesebb értelemben a film „társadalomtörténetének”, társadalmi szerepvállalásának vizsgálata volna ez; a társadalomtudomány, a pedagógia és a filmes ábrázolás korrelációiban vagy inkább „háromszögelésében” kell tájékozódni, nyitottan a társadalmi elvárások, az oktatáspolitikai, szociálpolitikai változó trendjeire, ezek viszonyára, de a filmet „szerző politikájára” is (Truffaut).² Bizonyára szélesebb érdeklődésre is számot tarthatnak e „szélesvásznú” kutatási terület filmtudományi eredményei, tekintve a nevelés-oktatás intézményrendszerének, működésének meg-megújuló társadalmi vitáját, a kérdésfelvetések szociokulturális dimenzióit. Feltehetően nem csak néhány specialista ügye marad ez a tematika. Egy újabb társadalmiasítható lehetőség a hazai filmtudomány előtt.³

A film forgatókönyve és az emlékezés „szertartáskönyve”

■ Gong, kezdődik az előadás, illetve a *Néptanítók* című dokumentumfilm,⁴ amit Sára Sándor rendezett 1981-ben. „Idős, megilletődött férfiak



A hatalomtól sokat szenvedett, de nagyon is pozitív pedagógus-karaktereket ismerhetünk meg a filmből, akik az elnyomó, büntető pedagógus szerepe helyett a gyerekeket megértő, támogató, elkötelezett oktatóként jelennek meg.

zarándokolnak el a temetőbe, hogy mielőtt emlékezetük vásznára idéznék a közpályán töltött fél évszázad eseményeit, fiúi halálával hajtsanak fejet néhai osztályfőnökük [...] sírjánál.”⁵ Tulajdonképpen ezzel a jelenettel indul a nyolcvanas évek magyar történelmi dokumentumfilmjeinek sora, ahogy ezt a későbbiekben kifejtem. Koszorúzással, megemlékezéssel, vallásantropológiai szóhasználattal élve, a halottkultusz egy rítusával. A szereplők „társulatát” totalban látjuk érkezni, a temető feszületei közt halljuk a megemlékező beszédet, és az összekulcsolt kezekről, néma arcokról készült közelképek tanúskodnak arról, hogy belső imádság is zajlik. A Pécsi Püspöki Tanítóképző 1930-ban végzett évfolyama a székesegyházba is betér 1980-ban. A „Boldogasszony Anyánk...” dallamfoslátnyát halljuk.

Ha a nyolcvanas évek hosszú dokumentumfilmjeit epikusnak nevezzük, akkor a *Néptanítók* expozícióját „invokációnak”, fohászkodásnak, az istenség segítségével hívásának is tarthatjuk. Aztán látjuk a személyes találkozások, üdvözlések örömteli pillanatainak szituatív felvételeit is. Kurucz Sándor operatőr kamerája követi az eseményeket, kiemel, variózik, zoomol, háttérben elmegy egy fekete ruhás pap. Kézfogások, szóváltások, majd következik az „újrájátszott” osztályfőnöki óra névsorolvasásának rítusa (enumeráció), amely szintén megemlékezés az osztályfőnök után az osztály többi halottjáról is. Assmann szerint az emlékezet ősfarmája a halottkultusz.⁶

Az osztályfőnöki órán az osztályfőnök-helyettes szerepét mintegy Sára kamerája veszi át, és a félig játékos „feleltetés” kérdése komolyra fordul: ki miért választotta a pedagógusi pályát, és hogyan sikerült helytállnia azon az elmúlt ötven évben. Mintha az „osztálymise” keretei között „meggyónnának” a közösség tagjai.

Sára az osztálytalálkozó után személyesen is felkeresi a néptanítókat, azokat is, akik nem tudtak eljönni a találkozóra, mivel többek között szeretne többet megtudni a néptanítók ’56-os szerepvállalásáról (1980-ban!), ami felett mintegy átsiklottak az osztálytalálkozó nyilvános beszámolóí.⁷ A néptanítókkal készült, „beszélő fejek” interjúkról, melyekben az interjúalanyok az elmúlt ötven évben felgyűlt emlékeikről számolnak be, a későbbiekben bővebben is szó esik. Előljáróban annyit, hogy a néptanítókkal készült interjúk nem „csak” a megélt történelmet tükrözik, hanem a pedagógusi hivatásról is számot adnak.

Az interjúk után egy aranydiploma-átadó ünnepséggel folytatódik a film, mely üres rítusaival az interjúkban megjelenő személyes vallomások ellenpontját képezi. A kommunista ünnepség szeriális montázsában két himnusz is halunk egymásra szerkesztve, „hamisan” szólva, de hamisnak hatnak a pártfunkcionáriusok szónoklatai, frázisai is. A szótlan néptanítóarcok közeli képei itt nem a belső ima vizuális reprezentációi, mint a film elején. Pörös Gézát idézve: „amikor az aranydiplomákat osztják ki a film szereplőinek, az eddig tudatosan háttérben maradt rendező harsány kifejezési eszközökhöz folyamodva, megsemmisítő gúnnyal ábrázolja a hivatalos ünneplés üres rítusait. Kínosan ugyanarra a mondókára jár a verkli mindenütt. A szónokok pufogó mondatai kibékíthetetlen ellentétben vannak a vásznon látható emberek talán legfontosabb titkával: a helyzeteket teljes személyiséggel birtokba vevő, azt tulajdon erkölcsi minőségével hitelesítő magatartással.”⁸

A hamis szölamok után tiszta orgonaszó csendül fel. A keretes filmszerkezetnek megfelelően a majdnem kétórás film végén az egyik szereplő, kántortanító a templomi orgonát szólaltatja meg. A filmet egy kifejezetten egyházas referenciakészlet keretezi tehát.

Az egész filmnek nincs egy kiemelt főszereplője, forgatókönyvét az elbeszél, egyéni sorsokból kirajzolódó közös narratíva alakítja. A film végén, a már közöseként elbeszél, „előadott” történelem után zendül fel egy egyházi népének, a „Magyarország királynéja...”. A montázs szerkezet hangsúlyos elemei a zenei illusztrációk és korabeli vizuális kultúra lenyomataiként is felfogható inzertek, fotók.⁹ A kockaház melletti feszülettel, a régi osztályképekről sosem hiányzó papokkal, Pécs templomtornyaival megképződő „klerikális” vizualitás kiegészül például olyan etnográfiai adalékokkal, mint a különböző népviseleteket bemutató fotók, a kalotaszegi lakodalmat vizualizáló képek sora, melyek az egyik néptanító, népművelő néprajzi gyűjtéséből származnak.

Szagrális és néprajzi vizuális elemekben már az 1962-ben készült Sára-film-tűd, a *Cigányok* is bővelkedik. Ilyen szempontból a *Néptanítók* Sára dokumentarista életművében a korai 60-as Sára-film-tűdök és a későbbi, 1980-tól induló történelmi dokumentumfilmek átmeneti formájaként is értékelhető. De amíg a *Cigányok* interjúi zömében csak a hangsávban szerveződnek össze, ebben a filmben az egyenes hang dominál, a közelképeken bemutatott arcok, „fejek” itt kezdenek el beszélni. Ezért a *Néptanítók* már a nyolcvanas évek „beszélő fejek” filmjeinek csoportjába tartozik.

Pedagógusi hitvallások, pedagógusszerepek

■ Ha az ún. antropológiai dokumentumfilm kérdésfelvetései, illetve a filmek antropológiai elemzése felől tájékozódunk a filmekben megjelenő pedagógusok, illetve ábrázolásaik témakörében, akkor például David MacDougall vizuális antropológiája segíthet elindulni. MacDougall a *The Corporeal Image* című könyvében gondolatébresztően vizsgálja „a gyermekkor filmjeit”, megjelölve a „school-films” kutatási területét, valamiféle pedagógiai filmantropológiát művelve film-példáinak során át.¹⁰ Ízelítőül most annyit, hogy a neorealizmus gyermekarcainak megidézése után a francia új hullám MacDougall könyvében mintegy „az osztályteremből indul” Truffaut *Négyszáz csapás* című filmjének önéletrajzi ihletésű expozíciójával. A „papa mozijával” szembenálló modern filmtörténeti korstúlusban, a francia új hullámban itt válik a „tanárpapa” negatív karakterré, aki irodalomtanárként sem fedezi fel a főhős srác, Antoine költői tehetségét, sem a falra firkált versében, sem Balzac-dolgozatában. Ez az antipedagógus lesz tulajdonképpen minden baj forrása. Az iskolának mint a goffmani értelemben vett totális intézménynek ellenálló „anti-iskolafilmek” ellenkulturális példáit hosszan lehetne sorolni.¹¹

Ha most egy gyors „zoomolással” ismét az elemzett filmre fókuszálunk, akkor a *Néptanítók* szereplői az említett tendencia ellenképét mutatják. A hatalomtól sokat szenvedett, de nagyon is pozitív pedagóguskaraktereket ismerhetünk meg a filmből, akik az elnyomó, büntető pedagógus szerepe helyett a gyerekeket megértő, támogató, elkötelezett oktatóként jelennek meg. Egyikük így számol be alapállásukról: „Az iskolában becsületességre, tisztességre, vallásosságra, munkára, de főképp a nép, a haza, a gyerekek szeretetére neveltek.”

A filmes pedagóguskarakterek vizsgálatát összehasonlításukkal érdemes ugyanakkor a Sára-életműre kiterjeszteni. Sára Sándor filmjeiben a *Néptanítók* hősies, pozitív karakterein kívül még két további alakzatot tudunk elkülöníteni a „puha diktatúra” által felrajzolt erőterben. A *Cigányok* (1962) című lírai dokumentumfilmjéről, a BBS dokumentarizmusát előkészítő, azt megnyitó, ebből a

szempontból a későbbi *Krónikához* hasonlóan „faltörő” műnek tekinthető alkotásáról szólva, „a hiányzó pedagógus” figuráját idézném most ide, melyről egy korábbi tanulmányomban írtam.¹² A *Cigányok* iskolai szekvenciájából feltűnően hiányzik a tanító figurája. Az államszocialista propaganda többek közt éppen a pedagógust ruhazza fel a rendszerben „felzárkóztató”, asszimilációs társadalmi szereppel. De a *Cigányok* korántsem lett egy „hurrá-optimista”, propagandisztikus alkotás a romák felzárkózásáról és az államszocialista oktatási rendszer sikeréről. Sára a pedagógus hiányzó alakja révén ennek ellenképét alkotja meg a *Cigányokban*, az asszimilációs, paternalista oktatáspolitikai szándék eleve elhibázottságára mutat rá.

A „hiány” filmpoétikai megjelenítése (*Cigányok*), illetve a *Néptanítók* hősie, pozitív karakterei után nem hiányzik a negatív tanárkarakter sem Sára filmjeiből. A *Tüske a köröm alatt* című, 1988-as játékfilmjében ő a „tanár úr”, aki az ’56 utáni megtorlás sajátos végrehajtójaként tűnik fel a főszereplő által elbeszélte történetben.¹³ A még büntethetetlen fiatakorú „pesti srácokat” vidéki nevelőintézetbe szállítják, ahol a tanár úr módszereinek köszönhetően megnyomorodnak a büntetve „neveltek”, egyikük öngyilkos lesz. A tanár úr a film jelen idejében a „libás” pártemberek hortobágyi feketegazdaságának fekete volgás intézője.¹⁴

Visszatérve a *Néptanítók* pozitív pedagógusképére, ezt a már-már idealizált képet tükrözik Pörös Géza szavai is a néptanító karakteréről: „a nemzet napszámosa [...] ezer szállal kötődik a falvak népéhez. Maga is benne él a közösségben. A történelem földlökései övével együtt dobálják.” Pörös Géza ezen mondata a film utolsó képére vonatkoztatható, ahol egy ember az útszéli feszülettől nem messze álló teherautóra dobálja az egyik néptanító, Svarda Béla által eladott nyulakat. Bár a film tanúsága szerint a történelem ide-oda dobálja a néptanítókat is, ők nem pusztán kiszolgáltatott elszenvedői e „földlökéseknek”, hanem a helyi közösségek termékeny, aktív szervezői. Pörös Géza jellemzését folytatva: „színkört és kórust vezetnek, falumúzeum szervezésébe fognak, parancsnokai a tűzoltóegységnek, a vasárnapi misén kántorok, és ha a helyzet úgy hozza, a papi teendőket is ellátják a temetésen. Egy hiányos világ mindeneseként intézmények sorát testesítik meg, bármiféle központi előírás nélkül, nemegyszer éppen a paragrafusokat kijátszva. Kezdeményező lényként [...] figyelik környezetük [...] szívverését, a leglátogabb értelemben vett kultúra művelésének teremtő szenvedélye imponáló terepismerettel párosul.”¹⁵

A háború előtti időket képviselő, egyházi neveltetést kapott, klerikális, „reakciós” néptanítók társadalmi csoportját a korabeli szocialista hatalom gyanakvással szemléli. Ezzel együtt – több-kevesebb sikerrel – igyekszik felhasználni a tanítókat saját céljaira, hiszen szüksége van a helyi társadalomban kialakult, erős bizalmi tőkájukra. Belekényszeríti őket az indoktrináló szerepébe, a mozgalmi dalok népszerűsítésébe, a kollektivizálás propagálásába.¹⁶ Az egyik néptanító, Lengyeltóti János például, aki a *Krónikában* is szerepel, ’52 táján a központi direktívának megfelelően kénytelen dolgozatot íratni „a padlássóprés egynémely hasznáról”, de legjobb magyaros diákja üresen adja be a füzetét, amit a tanító hivatalos pozíciójából kilépve, mélységesen megért (szemben Truffaut korábban felidézett irodalomtanárával), hiszen a hatalmi elvárás „csúfot akart üzni diákja tapasztalataiból.”¹⁷ A tanító Petőfi forradalmi lelkületéhez hasonlítja diákja ösztönös osztálytermi lázadását. A néptanítók tehát egy kényszerszereppel küzdenek. Annyira és úgy valószínűsítik meg azt, amennyire és ahogy elkerülhetetlen, valamelyest ellenállva, hogy „népüknek” a lehető legkevesebbet ártsanak. A filmben a

falu társadalma a téeszésítés társadalmi drámáját is így, a néptanítók közvetítésével, a saját sorai között, valahogy „megoldja”, mert muszáj.

Ezzel kapcsolatban, egyfajta szociológiai terminusként, a néptanítók „közvetítő státuszára” hívja föl Pörös Géza a figyelmet.¹⁸ A hatalom és a nép közötti, lenini „transzmissziós szíj” viszont főként a kommunista diktatúrában nagyon megszorulhat, szét is szakadhat. A visszaemlékező arcokról inkább a kármentés szándéka olvasható le, miközben mondataik találékonyan „politikailag korrektek”. A hatalommal való kapcsolódásukra inkább a felfelé történő kommunikációs kísérletek (kudarcai) jellemzőek. „Falukrónikát, tanulmányokat írnak, pörölnek a léleknyomorító világgal. Szellemisségük a kor radikális értelmiségi mozgalmában gyökerezik. A népi írók lelkiismeret-ébresztő munkáin nevelkedő Fónay Tibor úgy emlékezik vissza a béresek és a cselédek nyomorára, hogy szavai óhatatlanul is a honi szociográfia első aranykorának szociális indulatát idézik.”¹⁹ A világgal való („harmadik utas”) perlekedés a szociokulturálisan érzékenyen hatalom rendszerével való szembenállást tükrözi. A már idézett Lengyeltóti Jánost, aki színkört is vezetett, propagandadarabok előadására akarják rávenni, de ő a falu közművelődési és saját népművelési szándékát szem előtt tartva a *János vitézt* viszi színre.²⁰ Később el akarják mozdítani állásából, ha erővel nem megy, akkor csábítással. Jobb állást ajánlanak neki máshol, de ő nem hagyja el „népét”. Ha koldulnia kell is a faluban, azt tudja, hogy annak társadalma, „népe” nem hagyja éhen halni.²¹

A film tanúsága szerint a néptanítók az '56-os forradalom mellé álltak. Svarda Béla története emelkedik ki ebből a szempontból a filmből. A részlet ritmikailag is különáll, lelassul itt a „kollektív montázs”, és egy olyan portré születik, amely, úgy gondolom, nem illeszkedik a későbbi, sematikus „áldozati narratívát” működtető '56-os dokumentumfilmek sorába. Persze meghurcolták, „amikor rend lett, ugye”, „kicsit megdádázták” a karhatalmisták – így, a humor eszközével meséli el a tanárságtól eltiltott, klerikális néptanító a történetét, miközben egy belső derű sugárzik arcán. Ez az „ugye” kiszólás arra a közös tudásra utal, hogy mit is jelent a „rend” itt. Svarda személyiségének integritása egy pillanatra sem kérdőjeleződik meg, sőt mondatainak kreativitásában bontakozik ki. „Népi” bölcsessége „megadja a császárnak, ami a császáré, Istennek, ami az Istené”. Mivel mindig igazat mondott, nem tudják a kihallgatók sem megfogni keresztkérdéseikkel. Egy „kicsit” elítélik, felfüggesztik, de védőügyvédje a tárgyalások után azt mondja, hogy ha párttag lenne, kitüntetnék azért, amit tett, hiszen biztosította a rendet a településen a forradalom idején. Ami a történet mélyén visszhangzik, az, hogy '56 nem „a rend megzavarása, felforgatása” volt, mint a hivatalos retorikában. A „rend” kettős, illetve éppen hogy egységes szóhasználat a csal mosolyt a forradalmár arcára.

Stóhr Lóránt az áldozati narratívát hangsúlyozza általánosan a korszak dokumentumfilmjeivel kapcsolatban. „A griersoni dokumentumfilm egyik legfőbb öröksége a témaválasztás és a megközelítésmód tekintetében az úgynevezett áldozat-dokumentumfilm, amely a bemutatni kívánt társadalmi réteget, illetve annak képviselőit [...] áldozatként ábrázolják.”²² Pörös Géza értékelése viszont inkább az aktív áldozatvállalás felé mutat: „teszik, amit kell”. Jómagam is a néptanítók (és népük) áldozatvállalását emelném ki, ami nem teljesen azonos a dokumentumfilmes korpuszsal kapcsolatban szakírók által sokat emlegetett áldozati narratívával. Ez utóbbi passzív szerepre kárhoztatja hőseit, míg a néptanítók, mint láthattuk, nagyon is aktív részesei, formálói a falu társadalmának.

Az emlékezet helye

■ A személyes (nemzedéki, csoportos) mikrotörténelem artikulációja különösen fontos a történelmi múlt bizonyos eseményeit letakaró, erőszakosan tabusítani, átértelmezni (vagy „végképp eltörölni”) akaró hatalmi diskurzus „hivatalos történelemképének” működtetése idején. Sárközy szerint is roppant fontos anyag nyerhető az oral history módszerével, amikor nem áll rendelkezésre más történelmi forrás.

Sárközy Réka úgy véli, a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjei elősegítik a tabusított eseményekről való kollektív emlékezést, így maguk is „emlékezeti helyek”, ugyanúgy, mint ahogy a sír is, melynek képével a *Néptanítók* kezdődik.²³ Nora kifejti, hogy az „emlékezet helyei”, az emlékművek, archívumok (hozzátennénk, dokumentumfilmek) akkor jönnek létre, „amikor [...] nincs valódi közege az emlékezésnek”.²⁴ Ilyenkor az „általunk [...] be nem lakott emlékezetből” megmenekítjük annak bizonyos maradványait.²⁵ Assmann szerint a tapasztalatra és szójhagyományra épülő, eleven emlékezet, a kommunikatív emlékezet „kulturális emlékezetté” való átalakulása a rituális, ceremoniális emlékezet kreatív átmeneti fázisán keresztül vezet.²⁶ Az egész filmet tehát formai, „mnemotechnikai” szempontból párhuzamba állíthatjuk az assmanni értelemben vett kulturális emlékezet fogalmával, amely a kollektív emlékezet egy „sarkalatos alakzatát” rögzíti, utat nyit a tárgyiasult, formalizált emlékezetnek, potenciálisan identitásképző erővel bír, nekiszögezve a kortársaknak és az utókor-nak a „Mit nem szabad elfelejtenünk?” kérdését, felhívását. A kulturális emlékezet „az ünnepélyesség mindennapokon túli jegyeit mutatja: valamiképpen 'az életnagyságot meghaladóan', átlépi a köznapok látóhatárát, és nem a mindennapi, hanem a ceremoniális kommunikáció tárgya” lesz.²⁷

Az emlékezeti helyek megalapítása, felavatása is, mondhatnánk, „szertartás-függő”, érvényessége hagyományosan igényli a szakrális dimenziót, a felszentelést, ahogy a dokumentumfilm is megörökíti a néptanítók közösségét, egy szociokulturális csoport önértelmezésének, identitásának filmes kifejezésévé válva. Formailag a *Néptanítók* (a griersoni értelemben vett) hagyományos, „klasszikus” dokumentumfilmnek tartják.²⁸ Úgy vélem mégis, hogy valami újat létre is hoz: a közös történelmet megélt beszédes arcokat a film szerkezete sorsközösséggé, osztálytablóvá formálja.²⁹ A megalkotott dokumentumfilm így lesz „monumentumfilm”.

Az „arc mozija”

■ Rátérve a *Néptanítók* keletkezéstörténetére, egy érdekes ellentmondásra lehetünk figyelmesek a magyar filmtörténet dimenziójában. Sárközy Réka, a történelmi dokumentumfilm kimagasló kutatója írja, hogy „a *Krónika* nélkül nem születhetett volna meg Sára többi nagy ívű történelmi dokumentumfilmje, a *Néptanítók*” (stb.).³⁰ Csakhogy a *Krónika – a 2. magyar hadsereg a Donnál* című dokumentumfilmsorozat egy évvel később állt össze, mint a *Néptanítók*. Igaz, hogy maga Sára úgy fogalmaz, hogy a *Néptanítók* a *Krónika* „mellékterméke”, annak „farvizén született”, a Don-kanyari harcok katasztrófájának kutatása közben talált rá a témára (az egyik szereplője, Lengyeltóti János hívja el az osztálytalálkozóra), és éppen volt kéznél felszerelés, operatőr, nyersanyag is.³¹ Tehát Sárközynek ilyen értelemben, az évszámoktól eltekintve igaz van. Ugyanakkor

felmerülhet a kérdés, hogy filmnyelvi megoldások tekintetében hogyan viszonyul a két film egymáshoz. Lehet-e a *Néptanítókat* a később elkészülő, grandiózus *Krónika* „előtanulmányaként” is értékelni?³² Sárközy szerint a *Krónika* a „kályha”, a nyolcvanas évek meghatározó történelmi dokumentumfilmes irányzata innen indul el. Tulajdonképpen Sára életművének legnagyobb vállalkozása és a magyar történelmi dokumentumfilm egészének origója, eredetmítősa. Ezért is fontos filmtörténeti értelemben a két film viszonyának kérdését felvetni.

Sárközy szerint a *Krónika* újdonságát csakis a témája, történelmi tartalma, a hatalom által tabusított „fehér foltok” feltárása jelenti. Szerinte a *Krónikában* filmszerző „újszerűséget az interjúkban a nézők számára addig ismeretlen személyesség hozhatott”,³³ pedig ez a személyesség már a *Néptanítóknál* megjelenik. Ugyanakkor nem foglalja az „az arc mozijának” filmelméleti kérdéseivel.³⁴

A *Néptanítókat* nem tárgyalják Sárközy filmtörténeti munkái, azok „krónikája” 1982-től indul. Épp azért, mert nem a történelem egy fehér foltját, hanem a társadalom egy láthatatlan csoportját tárja fel, a maga történelmi tapasztalataival. Zalán Vince szerint „a *Néptanítóknak* csak valamiféle időbeli előrehaladása van, tulajdonképpeni története, eseménye nincs”.³⁵ Sára viszont azt válaszolta erre, hogy az anyagot a szereplők közös történetei strukturálták: világválság, világháború, padláslesőprések, ötvenhat, Kádár-rendszer, azaz hogy miként éli meg egy társadalmi csoport ötven év magyar történelmét.

Zalán Vince értelmezésében a filmszociográfia kategóriája felé tolódik az alkotás, mert szerinte ezzel a módszerrel akár az esztergályosokról is készülhetett volna film. Ugyanakkor Sára úgy válaszol, hogy csak arról készít filmet, amihez személyesen kötődik. „Én még palatáblán kezdtem az ábécét, osztatlan iskolában, és azt tapasztaltam, hogy ezek a tanítók tényleg tanítottak, és tartásuk is volt.”³⁶ Az antropológiai filmkészítés hagyományához közel állva, itt kezdődik tehát Sára személyes involvációja, „tereptapasztalata”, mely szükséges egy hiteles, érzékeny dokumentumfilmhez, hogy a találkozásban megfogalmazódhasson a másik „megélt”, belső, „émikus” perspektívája.

Azt a biográfiai „adalékot”, hogy Sára miért is kezdi el ezt a „beszélő fej” dokumentumfilm-formát működtetni, itt csak röviden tárgyalom. A legegyszerűbb, legolcsóbb filmformát akarja megvalósítani: a kamera előtt egy ember beszél.³⁷ Ugyanakkor ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a beszédes arcok közelképének formanyelvi szempontból semmi újdonsága nincs az egyébként állandóan kísérletező, stílárís sokszínűségéről híres (ars poeticájában mégis egységes) életműben, illetve annak roppant jelentős dokumentumfilmes korpuszában. A *Krónika* előtt Sára szeretett volna a madéfalvi veszedelemről egy nagy költségvetésű történelmi játékfilmet forgatni, de a döntéshozók nem támogatták azt. Ennek nem gazdasági okai voltak, hanem „a cenzorok megtanultak a sorok között olvasni”, hiszen a tervezett történelmi film ’56-os „áthallásokkal” került volna a filmvászonra, ahogy a rendező később nyilatkozik róla.³⁸ Nagyjátékfilm helyett a legpuritánabb dokumentumfilmmezést választotta – igaz, a *Néptanítóknak* is van egy ’56-os fókusza.

A beszélő fejek „állandó jelzőjéről” még annyit, hogy kezdeti pejoratív tartalma már régen felszámolódott a filmtudományi szakirodalomban is. Összefoglalóan ez azzal magyarázható, hogy a nyolcvanas években felértékelődött az „oral history”, a közelmúlthoz kapcsolódó biografikus emlékezés történeti-antropológiai és dokumentumfilmes kutatása.³⁹ Tóth Péter Pált idézném, aki a „beszélő fejek” filmformájának legfrissebb kortárs rehabilitációját végzi el a Gulyás test-

vérekről írt könyvében: „ezt a tényanyagot emberek hordozzák, s képesek közölni, emberek képesek vele szembesülni, s azzal szembesíteni. Történettel, megélt sorssal, arccal bíró emberek. A dráma is az arcon játszódhat csak le a film [...] hiteles képeivel. Az igaz film belül pereg. Nincs az a beállítás, amely felvehetné a versenyt a belső képpel, amelyet a külső, a film által létrehozott csupán megidézni képes. Ez a filmművészet igazsága, s ez a 'beszélő fejek' igazsága is.”⁴⁰

A „megidéző” (evokatív) antropológiai dokumentumfilmről több nyugati szerző is értekezik. Crawford szerint ez a típus a „fly in the I eljárással kötődik össze, amely figyelmen kívül hagyja a klasszikus etnográfiai film szabályait, szinkronhangot használ, nincs a mindent tudó, „isteni hangon” megszólaló, magyarázó narrátor, nem kerüli a közelképet, stb. „Nem más ez, mint a nyugati szem énjének kritikája”.⁴¹ Amikor az arc uralja a vásznat, lehetőség nyílik a hatalom tekintetének kritikájára. Esetünkben „a nyugati szem énjének” kritikája a korabeli magyar politikai rendszer hatalmi tekintetének kritikájaként fogható fel. Ez a „tekintet” nem hajlandó tekintetbe venni a néptanítókat, az '56-os eseményeket, a Gulagot stb., melyekre Sára kamerája egyaránt ráirányul.

Az arc Lévinas szerint uralhatatlan vagy csak etikátlannal uralható a „találkozásban”.⁴² Pörös Géza a *Krónika* kapcsán a találkozásról mint léteseményről József Tischnert idézi, miszerint: „amikor bekövetkezik, kiderül, hogy az egymással találkozó személyek egész múltja ezt a találkozást készítette elő.”⁴³

A *Néptanítókról* szóló interjúban Zalán Vince ezt mondja Sárának: „Játékfilmjeidre jellemzőek a bonyolult, szép, mondhatni eizensteini igényességű és mélységű képek. Viszont a dokumentumfilmjeidet nézve, az egyszerű képkivágatban ülő és beszélő emberekkel mintha valamiféle önmegtartóztatást gyakorolnál, és úgymond a másik véglét irányába mozdulnál el...”⁴⁴ Sára szerint „ez egyáltalán nincs így. Valójában rendkívül nehéz és jelentős feladat egy arcot a környezetéből kiemelni, [...] egy-egy portrét jól megcsinálni, nincs annál nehezebb.”⁴⁵ Ez a nehéz kompozíciós feladat tulajdonképpen az arc szolgálata és nem uralása. Kamerája elsősorban nem információt gyűjt, hanem az arcot szolgálja, tiszteli meg mintegy „rituálisan” pontos képkompozícióival.⁴⁶ „A megszerkesztett látvány hozzátartozik az emberhez, az emberi lényekhez.”⁴⁷ A kép tehát nem uralja az arcokat, hanem fordítva, az arcok uralják a képet. Az interjúkat készítő Sára sem uralja, zavarja meg a vallomásokot, az oral history arcjátékban is kibontakozó „performanciáját” interjúkérdéseivel. Az oral history nemcsak történeti forrásanyag, ahogy Sárközy utalt rá, hanem performanscia. Az oral history módszertani kutatása ezt már feltárta az antropológiában.⁴⁸ Ez a „gyónástípusú performativitás” véleményem szerint fontos hatáseleme a filmnek, ahogy az a *Krónikának* vagy annak egy másik, rövidebb változatának, a *Pergőtűznek* is.⁴⁹

A Zalán Vincének adott interjúban Sára ezt meséli: „Nem kellett kivágnom a kérdéseimet, egész egyszerűen nem volt kérdés. A kamerának ugyanis van egy olyan hatása, hogy úgy ül előtte az ember, mintha gyónatószékre ülne be.”⁵⁰ De végül is ki a bűnös ebben a Sára által emlegetett gyónásban? Leginkább a hatalom által traumatizált ember gyógyításának pszichológiájáról olvashatunk a szakirodalomban. A kollektív történelmi trauma „kibeszélését” hangsúlyozza Sárközy Réka is a *Krónikával* kapcsolatban.⁵¹ A kimondás gyógyító erejében, a méltóság visszaszerzésében, a hallgatási kényszerfogadalom feloldásának megkönnyebbülésében nem kételkedhetünk a *Pergőtűz*et látva. Sára azt mesélte, hogy egy kicsit pszichológussá is kellett válnia.⁵² Győri Zsolt is a kollektív traumafeldolgozást, a szegénytől való szabadulást húzza alá, egyfajta „szo-

ciálpszichoanalitikus” filmelméletet működtetve.⁵³ Ez a modell azonban a *Néptanítókra* nem feltétlenül vonatkozatható, és a *Krónika* vonatkozásában is inkább metaforaként aposztrofálható.

Úgy gondolom, hogy Sára aktív meghallgatásának módszere se nem a teológiai értelemben vett gyónatás, hiszen a néptanítók (végképp) nem bűnösök, se nem pszichoanalitikus terápia (nem betegek). „Arra kértem őket, hogy ne értékeljék a velük történeteket, csak mondják el, hogy mi történt.”⁵⁴ Ez a módszer leginkább az etnográfus/antropológus oral history kutatójának „meghallgatásművészete”.⁵⁵ Ezzel szoros párhuzamba állítható az ún. „lelkipásztori beszélgetés” leírása Szentmártoni Mihálytól. Az „aktív odafigyelés technikája”, a visszatükrözés módszere, ami Szentmártoni szerint „nem olyan módon (történik), mint a pszichoanalízis ’interpretációja’, vagyis a visszatükröző tanácsadó nem alkot semmiféle feltevést [...] a probléma kialakulásáról, [...] nem tár fel titkolt vágyakat. Nem tesz mást, csak egyszerűen visszajelzi a beszélgetőtársnak azt, hogy érti, miről beszél. [...] figyelme teljesen rá irányul, vele érző segítőtárs.”⁵⁶ Sára filmjében az egységesülő, a „kibeszélésben” gyógyuló, az elnyomó hatalomtól függetlenedő közösségi identitás születik meg. Ez lenne a Sára-féle gyónásfilmben megtörténő „feloldozás”.

Eltávolodtunk a *Néptanítók* pedagógusi karaktereitől, de úgy vélem, hogy a Sára dokumentumfilmes módszerét érintő kérdésfelvetésnek is van pedagógiai hozadéka. Az aktív figyelemre tanító Sára a néptanítók egyike. A kamerával tanítók népéhez tartozik.

■ JEGYZETEK

1. Heltai Gyöngyi: *Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban*. In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál 2022*. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Bp., 2002. 89–112. 112. (A továbbiakban Heltai 2002.) Az egykori Dialektus-filmfesztiválok katalógusait lapozgatva, a fesztiválokat felidézve született címválasztásom és mottóm. A címmel némileg provokatív céllal, késői párhuzamként szeretnék utalni Papp Gábor Zsigmond hasonló című antropológiai filmjeire (lásd *Partik népe*, *Plázák népe*). Papp Gábor Zsigmond ugyanakkor saját nyilatkozata szerint a történelmi dokumentumfilm magyar hagyományában áll – ezt az „iskola”-filmjei, *Retró*-sorozata is alátámasztja. (Muhi Klára: *Nem hiszek már az abszolút igazságokban*. Papp Gábor Zsigmonddal beszélget Muhi Klára. In: Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera*. Magyar Napló – Írott Szó Alapítvány – Dokufilm Kft., Bp., 2016. 241.) Úgy vélem, bizonyos dokumentumfilmek kapcsán beszélhetnénk egyfajta „vizuális történelmi antropológiáról” is. Gelencsér Gábor szerint a hetvenes évek Budapesti Iskolája a „korszak vizuális antropológiája” (Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol*. Magyar filmes szövegek. Gondolat Kiadó, Bp., 2014. 129.) Vajon a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjeinek horizontján mit láthatunk meg ebben az „etnográfiai” perspektívában? A *Néptanítók* című film vizsgálata szolgálhat válaszokkal. Jelen dolgozat vizuális antropológiai perspektívát kíván alkalmazni – jelen cikk szerzője is egy ilyen „iskolából” jön. Ez a perspektíva egyszerre jelentheti egy szociokulturális csoport vizuális kutatását kamerával, fényképezőgéppel, és e közösség vizuális reprezentációinak elemzését, mondhatnánk, a kultúra vizualitásának vizsgálatát.

2. A tanárfigura dramaturgiai és narratív szerepének vizsgálata, a pedagógiai gyakorlatok dokumentumfilmes ábrázolásai, vagy akár a népszerű játékfilmek pedagógiai situációinak tanárképzésben való használata a felvázolt kontextusban értelmezhető.

3. Ez a kutatási terület a magyar filmtörténet vonatkozásában mintaként tekinthet például Gelencsér Gábor *A szemüvegese kitorése a falakig. Mérnökszerepek az új gazdasági mechanizmus korszakában, 1968–1975* című tanulmányára. (In: Uő: *Közelkép*. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből. Gondolat Kiadó, Bp., 2022. 249–276.)

4. Ez a gong a színházi előadás, „performansz” asszociációját hívja elő a nézőben.

5. Pörös Géza: *Tisztelet a nemzet napszámosainak!* Sára Sándor: *Néptanítók*. Filmkultúra 1981. 5. sz. 15–19. 15. Sára Sándor öt éve hunyt el. A Nemzet Művészeről is megemlékezhetünk a *Néptanítók* elemzésével.

6. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban. (Ford. Hidas Zoltán) Atlantisz, Bp., 1999. 61. (A továbbiakban Assmann 1999.)
7. Zalán Vince: *Arcok a megélt időből*. Sára Sándor: Néptanítók. In: Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera*. Magyar Napló – Írott Szó Alapítvány – Dokufilm Kft., Bp., 2016. 247–256. 250. (A továbbiakban Zalán 2016.)
8. Pörös Géza: *A nemzet napszámossai: Néptanítók*. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 342. (A továbbiakban Pörös 2014.)
9. Katonaindulók, mozgalmi dalok, korabeli slágerek, magyar nóták, gregorián egyházzene, egyházi népelemek egyaránt előfordulnak a filmben.
10. David MacDougall: *Films of Childhood*. In: Uő: *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton University Press, Princeton–Oxford, 2006. 67–93. Filmes kutatása a Doon School sorozat, melynek „szocioesztétikájáról” hosszasan értekezik könyvében, „körülírva” benne saját filmjeit.
11. Erving Goffman: *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Penguin Books, Harmondsworth, 1974. A David MacDougall által templomszerűnek (ecclesiastical) nevezett iskolák filmes megjelenítése említhető az iskola totális intézményként való ábrázolására példaként (angol egyenruhákkal). Fontos megjegyezni, hogy a Pécsi Püspöki Tanítóképző és egykori diákjai ezzel ellentétes értelemben jelennek meg Sára filmjében.
12. Szabó Elemér: *Sára Sándor „romaképeinek” rejtőzködő poétikája*. In: Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Változó Európa, változó európai filmkultúra*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2021. 107–129. (A továbbiakban Szabó 2021.) A *Cigányok* és a többi korai Sára-filmetűd (*Pályamunkások*, *Vízkereszt*) újdonsága Sára szerint az ötvenes évek sematizmusának tagadása volt. „Mintegy az előző korszak film- és valóság szemléletének tagadásaként valami elkezdődött.” (Tóth Klára – Pörös Géza: *Beszélgetések Sára Sándorral*. In: Durst György és tsai (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Népművelési Propaganda Iroda, Bp., 1980. 22–31.) A *Cigányok* tematikája is új volt a hazai dokumentumfilm történetében. Szekfű András nevezi faltörő filmnek a *Krónikát*. (Szekfű András: *Paradigmák a magyar dokumentumfilm 1935-től napjainkig*. In: Szász László (szerk.): *Paradigmák a művészetben*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 251–268.) Ennek a kifejezésnek az újdonsága abban áll, hogy nem a bevett történelmi tabukat megdöntő, „tabudöntőgető” jelzőt élteti, hanem a politikai rendszer falaira céloz. Sára nemcsak elmegy azokig a bizonyos „falakig” (lásd Kovács András *Falak* című filmje), hanem át is üti azokat, így segíti a rendszerváltás „adventjét”.
13. Az ’56-os forradalom visszatérő motívuma Sára életművének (lásd Horváth Miklós: *Mint „cseppben” a tenger – 1956 Sára Sándor filmművészetében*. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 433–451.) A *Néptanítók* is hangsúlyosan érinti ezt a kádárista „tabut”. Hozzá kell tenni, hogy a *Tüske a köröm alatt* történetében nemcsak a tanár alakja negatív, hanem az egész történet végkicsengése is, miszerint a megtorlás napjainkig tart. Még a pártemberek törvénysértéseit dokumentáló fotók sem menekülnek meg itt, mint ahogy a *Feldobott kő* végén.
14. A film egyébként egy készülésének időpontjában kortársnak mondható, megtörtént „anomáliát” dolgoz fel, azt, ahogy a 80-as években a magas rangú pártfunkcionáriusok libamáfeketézése tönkretette a Hortobágy természeti örökségét. Ez a fajta kortárs reflexió nemcsak nagyon ritka a magyar film „társadalom-történetében”, de azt is jelzi, hogy Sára társadalmi érzékenysége alapozva a történelmi dokumentumfilmjeit is érdemes az akkori aktuális jelenre vonatkoztatottan értelmezni.
15. Pörös 2014. 340.
16. Ahogy a filmben elmesélik, a néptanítók a mozgalmi dalokat a kocsmában magyar nótákkal keverve tanították. Gondolom, kellett hozzá „kísérő”, mint ahogy a hatalom emberei kísérik a filmbéli elbeszélések szerint a néptanítókat a parasztportákra, fenyegetően mögöttük állva, hogy „segítsenek” nekik a téesszítés előnyeinek ecsetelésében.
17. Pörös 2014. 341.
18. Pörös 2014. 240. A néptanítók „közvetítő” funkcióját, az általuk képviselt kulturális integrációt horizontálisan is ki lehet tapintani a film tanúsága szerint. A különböző nemzetiségek, svábok, szerbek, horvátok, magyarok közötti kulturális kommunikáció szolgálatának több „iskola-példájáról” is hallhatunk tőlük. Ezt a tevékenységüket a Volksbund, majd a ki- és betelepítések zilálják szét.
19. Uő 2014. 340.
20. Ó fontos szereplője a *Krónikának*, *Pergőtűznek* is. E filmeknek közös jeleneteik is vannak, például az, amikor a feláldozott 2. magyar hadseregről könnyes szemmel jelenti ki, rituálisan tagolt, szünetekkel hangsúlyozott performatív beszédaktusában (közben Kurucz kamerája ráközelelt arcára), hogy „nem vagyunk méltatlanok anyáink csókjára!” Különösen is a filmnek erre a

pontjára utalva jelenti ki Ágh Attila (a korabeli diskurzusba illeszkedő) filmkritikája a *Néptanítókról*, hogy az a könnyes szemű „hamis tudat” drámája. (Ágh Attila: *Mit ér a néptanító, ha magyar?* Filmvilág 1981. 10. sz. 8–10. 8. A továbbiakban Ágh 1981.)

21. A személyesség égisze alatt nem állom meg, hogy ne említsem meg, hogy anyai nagyapám, Némethy Elemér is Pozsonyban végzett „néptanító”, kántortanító volt, aki miután megtagadta a szlovák eskütételt, a Felvidékről Hajdúhadházra került a polgári iskolába. Pedagógiai életpályája a családtörténet egyik „filmbe illő” jelenetében úgy tört meg, hogy a tanári szobában felakasztott ballonkabátja zsebéből kilógott a katolikus Új Ember újság, ami állásának elvesztésével járó „provokációnak” számított. Méhészkedésből és vasúti talpfák faragásából tudott hozzájárulni ezután a család fenntartásához, de a falu társadalma, nagyapám „népe” is támogatta megbecsült tanítóját, kántorát, annak ellenére is, hogy a „tanács” megszegyenítő szándékkal kiplakátolta arcképét a településen. Története rímel a Sára filmjében hallható életútinterjúkkal.

22. Lásd pl. Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben. Gondolat Kiadó, Bp., 2019. 18. A néptanítók társadalmi szerepével kapcsolatosan Ágh Attila szintén egyfajta áldozati narratívát fogalmaz meg korabeli filmkritikájában, de szerinte ők saját maguk „hamis tudatának”, az elmúlt „keresztény Magyarország” bevésődött reflexeinek az áldozatai (Ágh 1981).

23. Sárközy Réka: *Kinek a történelme?* Emlékezet, politika, dokumentumfilm. Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó, Bp., 2018. 245. (A továbbiakban Sárközy 2018.)

24. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. A helyek problematikája. Aetas 1999. 3. sz. 142–157. 146.

25. Uo. 149.

26. Assmann 1999. 53.

27. Uo. 53.

28. Szabó György szerint 1981-ben Sára Sándor „a klasszikus dokumentumfilmet keresi fel. S e műfajban, bárminemű játékfilmes elemet mellőzve, mondhatjuk úgy is: klasszikus eszköztárral, egy olyan munkát hoz létre, mely (*Néptanítók* címmel) leginkább történelmi esszének nevezhető.” (Szabó György: *Mai magyar filmtikőr*. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1985. 167.) Stóhr Lóránt írja, hogy „a hetvenes évek szociológiai és a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmes iskolája egyaránt az áldozatok oldalán állva, a jelen és a múlt sérelmeinek felmutatására [...] tett kísérletet. [...] A rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilm technikáiban, megközelítésmódjában és témaválasztásában is folytatta az előző évtizedek hagyományait, és követte a griersoni programot.” (Stóhr 2019. 74.)

29. Hasonló értelmezési keretet vázol fel Murai András a *Krónika* c. filmsorozat kapcsán, mikor a monológokból megszülető közös múltról értekezik (Murai András: *Monológokból közös múlt*. Az emlékezet struktúrája Sára Sándor *Krónika* című filmjében. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 345–353.)

30. Sárközy 2018. 24. Kérdés, hogy ha Sárközy a „nagyívű történelmi dokumentumfilmek” közé sorolja a *Néptanítókat*, akkor miért nem foglalkozik ezzel monográfiájában.

31. Zalán 2016. 249. Sára Sándor roppant kiterjedt terepmunkát, „terepszemlélt” végez filmkészítés előtt, amiről úgy nyilatkozik, hogy azt a (kényszerből) néprajzi filmeket készítő mesterétől, Szóts Istvántól tanulta meg. Hozzátenném, így lehet készen állva, „csőre töltve” antropológiai dokumentumfilmkészítést is művelni. Sára terepmunkáit részleteiben fel lehetne tárni már a *Cigányoktól* kezdve. A *Krónika* filmes kutatása a *Néptanítók* megelőző terepkutatásának tekintendő, hiszen a doni katasztrófa áldozatainak karakteres társadalmi csoportjáról van szó. (Uo.) A film mellett kiadásra került egy füzet is. (Gervai András (szerk.): *Néptanítók*. Mafilm – Objektív Stúdió – Mokép, Bp., 1981.) A film „dokumentációjában” precízen adatolt filmográfiát, részleteket (szöveggönyvet) olvashatunk a forgatókönyvből, megtudhatjuk, hogy az interjúkat az alanyok saját környezetben vették fel. Olvashatunk a népoktatás történetéről a RATIO Educationis-tól „a kommunista ember személyiségének kialakításáig”, láthatunk óraterveket (’46-ban még van hit- és erkölcsstan). Németh László a közös műveltség kialakításáról értekezik, az alpműveltség szintjének emeléséről, de olvashatunk Sára Sándor filmművészetéről is. Adalékokat találunk például Fónay Tibor pedagógiai szakíró portréjához, és szó esik többek közt „a tanítói javadalmas néprajzi érdekességű feltárásáról”, a „bolettá”-ról, a néptanítók adóbefizetésre használható jegyeiről, vagy éppen „a káderezés procedúráiról” is. Az itt közölt szemelvények a *Néptanítók* Lapjából, a rendeletek, tantárgyleírások széles konnotációs teret vonnak a film köré. A kiadvány borítóján az osztály tablóképe áll. Adalékként idetartozik, hogy az antropológiai film mint tudományos prezentációs forma történetében alakul ki az ún. „körülírt film” igénye, ahol az írott szöveg médiuma kiegészíti a filmet és a kettő együtt képez akadémiái publikációt. (Lásd pl. Jean Rouch: *A néprajzi film*. In: Szilágyi Gábor (szerk.): *A népszerű tudományos film*. Filmművészeti Könyvtár, Bp., 1981. 207–263.) Ritkán valósult meg ez az elgondolás, de Sárának megoldása nagyon hasonló.

32. Sárközy 2018. 10.
33. Uo. 32.
34. Lásd Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Koinónia, Kvár, 2008. (A továbbiakban Margitházi 2008.) Ez a filmkép-monográfia történeti vetületén túl tanulságosan veti fel például Balázs Béla, Deleuze, Lévinas „arckép”-fogalmainak viszonyát.
35. Zalán 2016. 252.
36. Uo. 249.
37. Lásd „*Költő a kamera mögött*”. Sára Sándorral beszélget Fazekas Valéria. Kairosz Kiadó, Bp., 2007. 43.
38. Uo. 248.
39. Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Bp., 2000. 143.
40. Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek. Pálya és kép*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2017. 148–149. Sokan, maga Sára és vele kapcsolatosan többen is emlegették ezt az ún. „belső mozit”. A „filmművészet igazsága” kifejezés eszünkbe juttathatja a cinéma vérité máig problematikus dokumentumfilm-elméleti és stílustörténeti kategóriáját, ami a francia vizuális antropológus, Jean Rouch nevéhez kötődik. Véleményem szerint Rouch „részvételi filmezésének”, résztvevő megfigyelésének vizuális antropológiai technikája abban kulminál, hogy az afrikai rítusok kutatása összekapcsolódik a filmkészítés rituális felfogásával. Ezt a ciné-trance elméletében fejti ki. (Pl. Jean Rouch: *Ethnography and African Culture*. In: Brink, Joram (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 97–107. 107). Sára és Rouch egymásra vonatkozathatóságát érintem a *Cigányok*-elemzésemben is (Szabó 2021). Sára elítéli a cinéma véritét, mert azt ő is abban a szerintem helytelen, mégis „bevett” technicista, stíláriis értelmezésben használja a terminust, mint ahogy az általános (főként hazai) dokumentumfilm-történeti monográfiák. A fogalom vizuális antropológiai dimenziója a dokumentumfilm-elmélet magyar filmtudományosságát gazdagíthatná.
41. Idézi Heltai 2002. 98. Bill Nichols ennek a megidéző, a gyarmatosító tekintet dekonstruáló etnográfiai filmtípusnak az értékelésében egyenesen azt állítja, hogy „mindenekelőtt a személyes, 'gyónás-jellegű' filmek arányát kell növelni.” (Idézi Heltai 2002. 110.)
42. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. (Ford. Tarnay László) Jelenkor, Pécs, 1999. Az Arc-cal való lévinasi találkozás ('leiturgia') olyan etikát teremthet, amely megelőzi az Ugyanaz ontológiáját. Michael Renov dokumentumfilm-teoretikus szerint ez feje tetejére állítja Balázs Béla felfogását a „látható”, maradéktalanul megfigyelhető (uralható) emberről. (A neves tudóssal személyesen volt szerencsém beszélgetni egy budapesti előadása után – CEU Summer University 2013: *Documentary Cinema in the Digital Century*). Deleuze szerint minden közelkép arc. Érzékeny, reflexív intenzitás, „erőközpont”. (Idézi Margitházi 2008. 259.) Míg Baláznál leírható, „tárgyasítható” a személy, addig Deleuze-nél eltűnik. Lévinas Arca viszont birtokolja saját személyes titokzatosságát.
43. Pörös Géza: *Nehézsorsúak*. Sára Sándor dokumentumfilmjeiről. In: Pintér Judit (szerk.): *Sára Sándor (1933–2019)*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2020. 67–98. 73.
44. Zalán 2016. 255. Az önmegtartóztatás valóban jellemzi Sára interjútechnikájaként valamelyest. Nem hallhatók a kérdései, maga a rendező soha nem jelenik meg a vásznon (mint Rouch). Ahogy a gyóntatópapot sem látjuk, és inkább ő hallgat meg minket. A gyóntatószék nem szószék, nem a prédikáció helye.
45. Uo.
46. Amikor csak információt gyűjt, akkor tényleg csak a „formálisan” értett cinéma vérité működik, mint a *Nehéz emberekben*, ahol maga a riporter (Kovács András) is megjelenik, mintegy hangsúlyozva, hogy folyik a kutatás, szembesítés. Az tényleg nyomozás, faggatózás, ahogy Ágh Attila is (szerintem tévesen) a *Néptanítókat* a „könyörtelenül” nyomozó riporter Sára alakjához köti. „A film egyben talán 'nyomozás' is, az öreg néptanítók ülnek a 'beszélőn'.” (Ágh 1981. 8)
47. Csala Károly: *A megszerkesztett látvány*. In: Gervai András (szerk.): *Néptanítók*. Mafilm – Objektív Stúdió – Mokép, Bp., 1981. 61–65. 65.
48. Lajos Veronika: *Etnográfia és oral history*. Erdélyi Múzeum 2014. 1. sz. 100–114. 106.
49. A *Pergőtűz* végén a gyászoló parasztszanyok tanúságtétele szakrális dimenziót kap, nemcsak a népi vallásosság halottlátóinak emlegetésével, de a túlvilágon való találkozás drámai reményével is. E zárókép „balladai hangulata” (Sárközy Réka kifejezésével) etnográfiaileg kapcsolható a *Sodrásban* című film halottkeresésének népi-vallásos epizódjához. Az utolsó fénykép egy katona arcáról akár egy sírkövön is állhatna. Ezzel a technikai kép rituális szerepének lehetőségét is állítja szerintem az emlékezeti hely felállításának (film)rítusával párhuzamosan. A *Krónika* kamerarítusa (a nyilvánosság médiarítusa) magára vállalja azt, amit a hatalomnak kellett volna megtennie. Az, hogy a posztmodern dokumentumfilm (Stóhr) és a 2000-es évek történelmi dokumentumfilmjei már túlléptek ezen a formán, nem csak azt jelenti, hogy a rendszer-

váltás után már nem érdekli az embereket a történelem fehér foltjainak feltárása (Sárközy), hanem arról is szó lehet, hogy lezajlott a rítus, áll az emlékmű. Aki akar, elzarándokolhat a filmekhez (megnézheti őket). Tulajdonképpen Sára a *Krónikával* a kádári hatalom gyónási lehetőségét teremtette meg.

50. Zalán 2016. 254.

51. „Annak érdekében, hogy megértsük jelenünket, és változtassunk azon a társadalmi közegen, amelyben a traumatikus esemény megtörtént, meg kell értenünk és ki kell beszélnünk a múltat.” (Sárközy 2018. 16.)

52. Sára Sándor: *Krónika a Don-kanyarról*. In: Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris–Századvég Kiadó, Bp., 1994. 514.

53. Győri Zsolt: *Traumák, áldozatok és túlélők*. A *Krónika* emlékezetpolitikai olvasata. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 353–365.

54. Zalán 2016. 254.

55. Luis Carlos Sotelo-Castro – Toni Shapiro-Phim: *Listening as common ground: oral history performance for transitional justice*. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 2013. No. 1, 1–18.

56. Szentmártoni Mihály: *Lelkipásztori pszichológia*. Szent István Társulat, Bp., 1999. 43–44. Ezt a párhuzamot tovább lehetne tétélezni/elemezni az oral history antropológiai megközelítése és Szentmártoni pasztorális pszichológiája között, a lelkipásztori beszélgetés koreográfiáját, anatómiáját, „rítusait” tekintve.

