

## **Bakos Gábor (ELTE)**

*Emlékfilm–építészet (Gaál István városfilmjei)*

Bevezető megjegyzések: Gaál mozgóképes összművészetének ereje

Ha a kultúratudomány nézőpontjából tekintünk Gaál városfilmjeire, leginkább „a kulturális emlékezet” műveinek definiálhatjuk őket, hiszen mind Róma-, mind Párizs-filmje tele van kulturális és művészeti reflexióval, idézetekkel. Ugyanakkor a tiszteletteljes játék és az irónia sem hiányzik ezekből a nagyon személyes, szubjektív költői filmekből. A két várost sajátos és jellemző, egyedi karakterű, összeurópai nemzeti és kulturális reprezentációként mutatja be, ahol a múlt művészetének hosszú évszázadaiban az európai kultúra nagy korszakainak kulturális és művészeti termékei egymásra halmozódva alakítják és képviselik a modern európai személyiséget. Róma-filmje a klasszikus-antik művészet felől nézve értékkel és közelít az európai műveltségű egyénre. Párizs ihlette városutazás filmjében a rendező a baudelaire-i formabontó, szabadon vándorló, művész-világfi prózai költőiségének eszméjével áthangoltan barangol végig kamera-töltőtollával a francia főváros jellegzetes helyszínein.

Amíg a nagy műfaji elődök, Ruttman, Vertov és Vigo városfilmjei ízig-vérig társadalomkritikus, ideologikus modernista alkotások, addig Gaál két városfilmje szubjektív, a modernista lebegőteret felhasználó, líraian fényképezett dokumentarista esszék, ahol nincs semmilyen ideológia, csak emelkedett lírai emlékezet és idézetutazás - méltóságteljes főhajtás a rendező számára legfontosabb művészeti alkotások, helyek és épületek előtt.

Valódi *gesamtkunstwerk* archeológiai kinematográfia ez. A merészre méretezett hossz (63 perc, 52 perc, 26 perc) ellenére sem esik szét a filmek összetett költői struktúrája, amivel Gaál méltán bizonyítja Pasolini modernista állítását, hogy lehetséges filmen „költői nyelv.” Ezt a modernista filmelméleti állítást Gaál a dokumentarizmus nagy műformáján belül helyezkedve is képes bizonyítani, mégpedig úgy, hogy szubtilis képpoétikájával az objektív ábrázolásmódot szubjektív emlékezéssé, egyes szám első személyű gondolatmenetének dokumentációjává minősíti át, amely során a két, merőben ellentétes beszédmód egyetlen szerzői entitás víziójában ölt iker-testet. Ennek a válasznak az elméleti és gyakorlati kimutatására vállalkozunk majd Gaál István három elkészült városfilmje (*Római szonáta*, *Rendhagyó Párizsi leltár*, *Keralai mozaikok*) elemzése során.

Gaál István poétikus, mozgóképes emlékezésfilmjeiben festői színgazdagsággal halmoz és vonatkoztat egymásra festészetet, szobrászatot, építészetet, fotót és filmművészetet.

## **Bene Bálint (ELTE)**

*Sára Sándor zenéje*

Lehet-e egy operatőrnek zenéje? Van-e zeneisége Sára Sándor képeinek? Hatást gyakoroltak-e a filmképei a zeneszerzők munkájára? Számos izgalmas kérdést vet fel a film két fő összetevőjét - a képet és a hangot - érintő rendhagyó megközelítés a legendás alkotó életművének tükrében.

## **Benke Attila (ELTE)**

*Sára Sándor: Holnap lesz fűcán*

A hetvenes évek fájóan mellőzött korszak a magyar kultúrában, de általában véve is szürke és áporodott időszaknak tartják ezt a bő egy évtizedet. Filmművészeti szempontból azonban igenis az egyik legmarkánsabb, legtermékenyebb korszak volt: az általános válság és kiábrándultság felszabadította a művészek kreatív energiáit. Így történt ez Magyarországon is: a modernizmus kiteljesedése (*Szindbád*, *Szerelem*, *Régi idők focija*) mellett megjelentek



kiaknázásában rejlik. A kompozíció természetes hangok egybeszerkesztésével a film részleteire és egészére vonatkoztatott jelentésrétegeket hoz létre. A *Pályamunkások* hangja tulajdonképpen minimálzenei kompozíció lekottázható ütemekkel és osztinátókkal. Ez a kompozíció tág ívet ír le az atmoszférateremtéstől egészen egy hangulati-dramaturgiai sorozat felépítéséig. A ritmika a képek időtartama és plánmérete alapján szintén gondosan kimunkált, és egységben érvényesül a hanghatásokkal. A kották, grafikonok és az állóképek feltevésem szerint igazolják, hogy ez a hang-kép ritmika nem öncélú, hanem körülírható, dramatizált hangulatot jelenít meg a gép és az ember találkozásáról.

**Győri Zsolt** (Debreceni Egyetem)

*Történelem, emlékezet és kiszolgáltatottság Sára Sándor Krónika és Nehézsorsúak című filmjeiben*

Sára Sándor két dokumentumfilm-sorozatának az elemzésére teszek kísérletet előadásomban. Etikai jellegű, a kiszolgáltatottság komplex tapasztalatára koncentráló elemzéseim irányát a *Feldobott kő* mottója – „Kérd számon a történelemtől az embert és kérd számon magadtól is” – jelöli ki. Míg a *Krónika* a század egyik legnagyobb nemzeti tragédiáját a történelem intézményesült és preskriptív horizontján kéri számon, a *Nhézsorsúak* az egyéni emlékezet regiszterét használva, egyénített traumák önéletrajzi narratíváit állítja a középpontba. Az előbbi a szemtanú, míg az utóbbi a túlélő (kollektív hangként megszólaló) diskurzusát használva tesz kísérletet arra, hogy a vallomásosság egyszerre személyes és dokumentarista terét közös emlékezeti és gyászhelyé alakítsa, ahol a megszólalók „bennfentes tudása” kirajzolja a kiszolgáltatottság természetét. Elsődlegesen e két diskurzus megképzésének filmes technikáit és szerzői kézjegyeit vizsgálom. Mely tényezők játszottak szerepet e kiszolgáltatottságban? A koalíciós hadviselés? A hadsereg bürokratikus felépítése és a haderő képzetlensége, motivátlansága? Vagy a társadalomnak és a nemzetnek a harcoló alakulatok szenvedései iránt tanúsított vaksága? Hogyan vált ez a vakság politikai rendszereken átívelő csoportattitüddé, és élt tovább az állam-szocialista évtizedekben a múlt iránt tanúsított általános amnéziában? Mit kezd továbbá a jelen társadalmi öntudata és nemzeti lelkiismerete ezzel a „bennfentes tudással” azon túl, hogy bizonyos ideológiák (nacionalizmus, antikommunizmus, antifasizmus, pacifizmus) oldalán, azok legitimációjaként harcba küldi? Mi jelentené a „bennfentes tudás” politikamentes, autonóm etikai dimenzióját, ahol a kiszolgáltatottság-narratívák megerősödés-narratívákat hívnak életre? Előadásomban többek között ezekre a kérdésekre keresem a választ.

**Hermann Róbert** (HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum)

*A 80 huszár történész szemmel*

Az 1848-1849-es forradalom és szabadságharc a magyar történelem egyik legdicsőségesebb és legfontosabb fejezete, jelentősége csak az államalapításhoz vagy az oszmánok kiűzéséhez, illetve az 1989-1990. évi rendszerváltáshoz/változáshoz fogható. De míg a szépirodalomban tucatnyi, a Nagy Év jelentőségéhez méltó alkotás született, a filmművészetben kevés igazán jó mű van erről a korszakról. Sára Sándor *80 huszár* című filmje a legjobbak közé tartozik, sőt, ha a szoroson vett 1848-1849-es tematikát nézzük, gyakorlatilag az egyetlen jó film erről a korszakról, amely egyszerre idézi meg 1848-1849 vállalkozásának nagyságát, hősiességét és tragikumát úgy, hogy közben nem ragaszkodik a szigorúan vett tényekhez. Mégis hitelesebb, mint akár a *Föltámadott a tenger*, akár *A kőszívű ember fiai*.

**Horváth Miklós** (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

*Mint „cseppben” a tenger – ’56 Sára Sándor filmművészetében*

Az előadás – felkérés szerinti – célja a 9. témakör (A múlt ábrázolása Sára Sándor alkotásaiban) keretein belül „*a filmtörténeti vagy filmesztétikai szempontból fontos történelmi dokumentumfilmek*” – ezek közül konkrétan az *Aki magyar, velünk tart – Az 1956-os forradalom és előzményei a csurgói járásban* (Objektív Filmstúdió Vállalat 1993. I-II. rész) – történész szempontú értékelése, és annak megítélése, hogy a rögzített és a filmben bemutatott interjúk milyen forrásértékkel bírnak, átörökítésük milyen szerepet játszott és játszhat az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc valós történetének feltárásában és emlékének ápolásában.

Az előadás (tanulmány) keretében vizsgált fő kérdések:

A bevezető részben:

Az *Aki magyar, velünk tart* című film segítségével aktualizálva a következő elméleti jellegű kérdéskör tisztázása: a történelmi eseményekkel és a saját múlttal kapcsolatos kutatások problémái. Nehézségek az emlékek felidőzésében és befogadásában.

A fő részben:

A film alapján, konkrét példák, interjú-részletek segítségével hívásával vizsgált területek:

- a történelem és emlékezet, az emlékezeti narratíva szerepe az egyén és csoport önazonosságának megalkotásában és megőrzésében;
- tájékozódás térben és időben;
- az interjúalanyok kiválasztása, a személyesség és a hitelesség.

A záró, összegző részben:

- „CSEPPBEN” a tenger – Sára Sándor filmjének, tágabban értelmezve e történelmi korszakról készült filmjeinek helye és szerepe 1956 valós történéseinek feltárásában és átörökítésében.

**Juhász Pál** (Budapesti Corvinus Egyetem)

*A Bábolna-jelenség, a Bábolna-film és a történelem*

Absztrakt: a cég teljesítményének értékelése különböző beszédmódokban; a film mint a történetet alkotó személyek megjelenítője: az igényes uradalom öntudatos alkalmazottai, a szocialista rend reformerei, a népi ideológia útkeresése.

**Kincses Károly** (Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház)

*Mozgó állóképek – A fotográfia Gaál István és Sára Sándor életművében.*

Ha valakinek megadatott, mint nekem, hogy a két alkotó filmjeinek celluloid szalagjai után kezébe vehesse ugyanők 24x36-os kisfilmre exponált negatívjait, diáit, nézhesse a kontakt csíkmásolatokat, akkor valószínűleg nem csodálkozik el azon, hogy igazából egyneműnek, egy töről fakadónak hiszem a kétfajta alkotói módot. Amikor Gaál vagy Sára a kamera mögött állt vagy rendezett, ugyanaz a szem, lélek, kompozíciós készség dolgozott bennük, mint amikor nyakukban a fényképezőgéppel tették a dolgukat. Persze ez azért nem ennyire egyszerű és magától értetődő. Erről fogok majd beszélni az előadásban.

**Kovács Ákos** (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

*Tárgy és fotó – Tárgyas líra Gaál István filmtrilógiájában*

Az akaratlan trilógiában a történelmi valóság és annak élettörténetekben megmutatkozó vetületeit tárja fel a rendező. Az emberi sorsok alakulása mellett filmjeiben jelentős a tárgyak

sorsa is. Az előadás néhány tárgy képi metamorfózisának elemzésén keresztül tesz kísérletet arra, hogy Gaál képi absztrakciós képességének lírai vonatkozásáig hatoljon. Goethe szavaival: „Mikor a művész megragadja a természet valamely tárgyát, az a tárgy már nem a természeté, sőt akár azt is mondhatnánk, hogy a művész ebben a pillanatban teremti meg a tárgyat”.

### **Könyü Árpád** (Zsigmond Király Főiskola)

*Sára Sándor operatőri világa a hatvanas és hetvenes években*

Előadásomban Sára Sándor hatvanas és hetvenes évekbeli nagyjátékfilmes operatőri munkáit kívánom vizsgálni. Célom megtalálni a mester sajátos kézjegyeit, amelyek operatőri munkáinak markáns egyéniséget biztosítottak, megkülönböztetve őt a korszak többi remek magyar kameramanjától.

A sajátos operatőri kézjegyek keresése a hatvanas, hetvenes évek szerzői mozijaiban nehéz feladat, mivel a fényképezés a rendezői elképzeléseknek / látomásoknak van alávetve. Ez jól megfigyelhető, ha Sára filmográfiájára tekintünk. A korszak nagyjával készített filmek látványvilágai elsősorban az adott dolgozatot jegyző direktor stílusához idomulnak. Sára munkái tökéletesen integrálódtak Gaál, Szabó, Huszárik – és maga Sára – játékfilmes életművének korpuszába.

Mégis azt gondolom, érdemes alaposabban megnézni, hogy egy ilyen alkotó egyéniség alárendelt, a filmet összefogó rendezőt kiszolgáló helyzetében milyen csak rá jellemző megoldásokkal gazdagítja az elbeszélés vizuális világát.

Ezen egyedi jegyeknek a fellelésében a következő módszert követem. Választok a korszakból – hatvanas-hetvenes évek – két filmet, amelyek készítési idejükből és tematikai hasonlóságaikból fakadóan egymás pár-, illetve ellendarabját képezik. Ez a két film Kósa Ferenc *Tízezer napja* és Fábri Zoltán *Húsz órája*.

Először a két film közötti narrációs és vizuális hasonlóságokat kívánom meglelni és bemutatni. Majd ezen formanyelvi eszközök eltérő használatát és eltérő megvalósítását veszem szemügyre. Módszeremben a jelenetek, hosszabb szekvenciák elemzése felől haladok a kisebb részek, beállítások vizsgálatáig.

Ahhoz azonban, hogy az összehasonlítás releváns eredményre vezessen, először az elbeszélések elemzéséhez folyamodom. Az elbeszélés elemzésével terveim szerint jól összehasonlítható részekre tudom bontani a filmeket. A karakter- és helyszínbemutatótól a motivációs rendszer kiépítésén keresztül a konfliktusok kirobbanásáig a narratív szerkezet lényegi dramaturgiai részeit mind a két filmre érvényes kategóriákba szeretném rendezni. A rendszerezés után nekifoghatok a részek fényképezési megoldásainak elemzéséhez.

Az elbeszélés ezen összetevőinél / különböző részeinél használt formanyelvi eszközök részletes vizsgálata felszínre hozhatja a két film operatőri munkájának különbségeit.

A jelenetekben a térszerkesztést, a képmélység és képsíkok használatát, a kameramunka koreográfiáját figyelem elsősorban. A beállításokban pedig a figurák kompozícióban elfoglalt helyzetét, a fény-árnyék kezelést és a hátterek kidolgozásait. A beállítások vizsgálatánál folyamatosan utalni kívánok képzőművészeti és filmes hatásokra, allúziókra. Ezekben pedig helyet kapnak Sára korábbi és későbbi munkái is, hogy az előadás végére összeálljon a konklúzió.

Reményeim szerint az előadás végére valós listát tudok felmutatni azon eszközökből, amelyek a Sára Sándor által fotografált filmeket különbözőségeik ellenére is szinte láthatatlanul összekötik.

Zárásként további kutatási lehetőségeket és célokat jelölök ki. Gondolok itt interjúkra, amelyekben kiemelt szerepe lenne az alkotók gyakorlatias, a technológiát érintő

visszaemlékezéseinek. Továbbá az új hullámos formanyelv kortárs magyar operatőrökre gyakorolt hatásával is érdemes lenne foglalkozni.

**Martin Ferenc** (filmtörténész)

*A Kaland sodrásában?*

Gaál István említi egy interjúban, hogy a *Sodrásban* bemutatója után néhány kritikus a *Kaland* című Antonioni-film hatását vélte felfedezni első nagyjátékfilmjén. Gaál határozottan tagadja az olasz rendező hatását.

Előadásomban a közös jegyek, hasonló formai megoldások eltérő jelentésrétegeit elemzem a következő szempontok alapján:

- ember és táj
- emóció és etika
- stílus és reflexió

viszonya a két filmben.

**Móser Zoltán** (fotóművész)

*Háborúban nem hallgatnak a múzsák* (A *Pergőtűz* legszebb vallomása)

Gellért Sándorról ma már csak a lexikon tud, és néhány irodalomtörténész ismeri a költészetét. Bevallom, hogy verseivel soha nem találkoztam, de tudtam róla. Kormos István mesélte, hogy rá József Attila és Sinka mellett Gellért Sándor volt a legnagyobb hatással! Arra már nem emlékszem, hogy ezt mivel és hogyan is magyarázta, de amikor vetítették Sára Sándor *Pergőtűzét*, akkor ismét előkerült a neve, s valóságosan rácsodálkoztam, hogy ő még él, hisz azt hittem, már régen meghalt.

A legnagyobb meglepetés akkor ért, amikor néhány évvel ezelőtt Csíkszereda egyik könyvesboltjában keresgélés közben a kezembe akadt a 2000-ben, Nagyváradon megjelent *A magyarok háborúja* című „vershagyaték”, amelyet fillérekért vettem meg (5.50 RON volt az ára). Elolvassva a verseit újra felrémlt bennem a *Pergőtűz*ben szereplő tizedes arca, majd egyik vallomása, amelyet Sára Sándor „vágatlanul” közölt. Nyilván nem véletlenül. Talán nem túlzok, ha azt mondom, hogy ez volt ennek a nagyon szomorú filmnek, sorozatnak az egyik legszebb része.

---

GELLÉRT Sándor (Debrecen, 1916. dec. 11. - Szatmár, 1987. nov. 14.): költő, műfordító. Szatmáron érettségizett 1927-ben. Debreceni egyetemi tanulmányait 1942-ben a vh. megszakította. 1951-ben m. szakos tanári oklevelet a kolozsvári egyetemen szerzett. 1945-től már tanított a szatmári polgári iskolában, 1948-tól Mikolán. 1977-ben ment nyugdíjba. Költőként a népi írói mozgalommal szoros kapcsolatban bontakozott ki.

Művek: *A bál udvarában*, 1942; *Halálra táncoltatott lányok*, 1944; *Bodor Péter kútja*, Bk., 1955; *Angyal Bandi nyomában*, Bk., 1958; *Csillagok Suomi egén, finn költők, ford.*, Bk., 1972; *A magány szikláján, vál. v.*, Bk., 1983.

**Murai András** (Nyugat-magyarországi Egyetem)

*Monológokból közös múlt*

Az emlékezet struktúrája Sára Sándor *Krónika* című dokumentumfilmjében

Az interjúkból építkező, a 2. magyar hadsereg pusztulását elbeszélő *Krónika* (és a tévésorozatból készült mozi-változat, a *Pergőtűz*) a lehető legegyszerűbb formai eszközökkel készült dokumentumfilm. Az egyes részek elején látható pár perces korabeli híradórészleteket

leszámítva a film monológok hosszú sora, Sára szavaival: „*ül egy ember a kamera előtt, és beszél*”.

Mi adja ma, harminc év múltán is e film rendkívüli erejét, mikor a múlt kollektív elhallgatásának megtörése a drámai hatáshoz már nem járulhat hozzá? A *Krónika* sajátossága, többlete a szerkesztésében rejlik. A film struktúrájának eredményeképp ugyanis a túlélők visszaemlékezései túlmutatnak önmagukon, és a hosszú filmfolyamban az egyedi sorsok, a magántörténelmek közösségi emlékezetté állnak össze.

Ennek a tudatos szerkesztésnek a hatása:

- a film betölti a *másodlagos emlékezet* funkcióját: a szubjektív tapasztalatokon alapuló, ezért töredezett emlékeket egységesebbé, átláthatóbbá teszi;
- *több nézőpontú elbeszéléssé* válnak a múlt eseményei: az egyes esemény-csoportok, témák egymást kiegészítő, ismétlő, több ponton találkozó szubjektív történetekből építkeznek;
- ez a több nézőpontúság segíti az eredeti helyszín elképzelését a befogadóban, márpedig az egykori események *térbeli megjelenítése* nélkülözhetetlen a kollektív emlékezethez;
- az egymásra rímelő, egymást metsző személyes elbeszélések *hitelesítik* a kollektív emlékezetté formálódó történéseket.

Az előadás ezeket a szempontokat a dokumentumfilm szerkezetéből kiindulva, a személyes és kollektív emlékezet kölcsönhatását vizsgálva bontja ki.

### **Pócsik Andrea** (Károli Gáspár Református Egyetem)

#### *Kényszermosdatások és filmemlékezet*

Az előadás egy olyan nagyobb elemzés része, amely a magyar filmtörténet cigányképeit vizsgálja a kortárs kultúrakutatások tükrében. Sára Sándor két elemzett filmje esetében (*Cigányok*, 1962; *Feldobott kő*, 1968) a kulturális megközelítésnek azért is van jelentősége, mert az alkotásaiban bemutatott társadalmi kérdések (a magyarországi cigányság életkörülményei és az őket érintő hatalmi intézkedések) filmes ábrázolása kivételes helyet tölt be a kulturális emlékezetben.

Ugyanakkor számos kérdést is felvet. A reformkommunizmus időszakában készült, közéleti tematikát megfilmesítő, modernista formai eszközöket használó művek bár lenyomatai az elkötelezett értelmiségi magatartásnak, a társadalmi és egyéni felelősség vizsgálatának, alaposabb, más szempontokat érvényesítő megközelítésüknek különösen a jelen társadalmi viszonyok között van jelentősége.

Az előadásban azt a problémát járom körül, hogyan befolyásolták a politikailag meghatározott diszkurzív formák és funkciók egy radikálisan új és a későbbi évtizedeket meghatározó cigányábrázolási hagyomány megalapozását. A céloom nem a szerzői eredetiség megkérdőjelezése, hanem annak igazolása, hogy ami a szubjektív szerzői attitűd kinyilatkoztatásának tűnik, az lehet és válhat egy hatalmi eszköz újbóli alkalmazásának. Ennek a vizsgálati szempontnak a negligálása azt eredményezheti, hogy egy dokumentumértékű vizuális „nyom” a kulturális emlékezet részévé válhat anélkül, hogy a médium diszkurzív funkciójára tekintettel lennénk.

A prezentáció záró részében röviden kitérek két olyan példára, amely a filmeknek a kulturális emlékezethez való viszonyát ellenkező módon jelenítik meg: Kővári Borz József *Vándormozi* projektjére és a *Feldobott kő* című film közelmúltban elkészült dvd-kiadására.

### **Rudolf Dániel** (ELTE)

#### *Filmkészítővé érni. Nemzedéki attitűd és önreflexió Sára Sándor Feldobott kő című filmjében*

Előadásom elsősorban a tavaly tavasszal benyújtott, jeles osztályzatot kiérdemelt Filmtudomány mesterszakos szakdolgozatom (*A forgatási szituáció motívumának jelentés- és funkcióváltozásai a magyar filmekben*) egyik fejezetére épül, amely Sára Sándor első rendezőként jegyzett nagyjátékfilmjében, a *Feldobott kőben* elemzi a filmkészítés tematizálásának önreflexív jelentésrétegeit. Miként használja Sára saját nemzedéki attitűdjének, az ő és kortársai filmről és a film valóságélemző, valóságábrázoló szerepéről vallott felfogásának bemutatására filmjét és annak pszeudo-önéletrajzi cselekményét (amely voltaképpen egy személyes fejlődéstörténet, a filmrendezővé érés folyamata). Miként válik a mozgógépek készítés és a fotográfia személyes attitűd- és szerepvállalás reprezentációjává a vásznon.

### **Sárközy Réka** (Országos Széchényi Könyvtár)

#### *A Krónika* humánuma

Tervezett előadásomban arról a problémáról szeretnék beszélni, milyen ideológiai keretből kiindulva készíthette *Krónika* című sorozatát Sára Sándor, Hanák Gábor és Csoóri Sándor 1982-ben, és ez a kiindulópont milyen kritikai állásfoglalásokhoz vezetett a rendszerváltás után történészi és filmrendezői oldalról egyaránt. Szeretném kifejtetni, miért nem érzem ezeket a vádakot helytállónak, és miért tekintem a sorozatot egyedülállóan értékes forrásnak a második magyar hadsereg sorsának tragikus alakulásáról. Nem a film által konstruált eseménytörténetből szeretnék kiindulni, ez maradjon a hadtörténészek feladata, hanem abból, hogy milyen maradandó jelentősége van annak a narratívának, amely a filmből felépül, úgy is mint egy sajátos oral history dokumentum a második világháborús magyar szerepvállalásról. Cáfolni kívánom azt a vádat, hogy Sára elfogultságában tudatosan kihagyta azokat az epizódokat, amelyek a magyarok kegyetlenkedéseit ábrázolják, bár az ilyen történetekből valóban nincs sok a filmben.

1945 után a huszadik századi magyar történelem bizonyos témái csak a privát emlékezet részeként hagyományozódhattak tovább. Noteszek, naplók, versek őrizték az emlékezetet, sokáig a nyilvánosság minden reménye nélkül. Az el nem mondható és meg nem írható történetek egyike volt a második világháború, a magyar háborús részvétel minden olyan értelmezési kísérlete, amely eltért a hivatalos, a szovjet szempontoknak alárendelt történeti megközelítéstől, akár tudományos munkákban, akár a publicisztika számára. Lehetetlen volt az átélt második világháborús tapasztalat kibeszélése azoknak is, akik végigélték és elszenvedték annak következményeit. Az egyéni és közös tapasztalatok értékelése így a társadalomtörténet számára sem volt lehetséges a rendszerváltás előtt.

A keret, amelyből a film elbeszéli a múltat, az 1982-ben engedélyezett narratíva volt, amely szigorú határokat szabott, és amelyet mégsem tudtak betartani az alkotók. Addig nem hangozhattak volna el a film interjúi a televízió milliós nyilvánossága előtt, Sárának elvitatathatlan érdeme, hogy az adott helyzetben elmentek a határokig. Fontos az is, hogy akkor még éltek a háború tanúi és elszenvedői, a történet akkor volt utoljára elmondható, a másik, a szabad perspektívából már nem, Rummy Lajos, Lajtos Árpád, Kádár Gyula, Magass Miklós, Zelk Zoltán, Boldizsár Iván, Fazekas György, Gellért Sándor nem érte meg a rendszerváltást, az emlékek megalkotásának, a közös emlékmű felépítésének valóban utolsó pillanatában fogtak munkához az alkotók.

*A Krónikára* mindenképp igaz, hogy a legfőbb alkotói cél a dicső halál jogának megadása volt az elesetteknek, a méltó gyász lehetősége a túlélőknek és a hozzátartozóknak. Ez csak úgy volt lehetséges, ha egy morálisan elfogadható képet rajzolnak a második magyar hadseregről – a megszólalókról egyenként, továbbá a hadseregről annak teljességében –, hogy ezekből felépülhessen az a virtuális sír vagy emlékmű, amely addig hiányzott. Az a formai megoldás,



hogy egymás mellett, gyakran egymásra vágva, egyenrangúan szerepeltetnek törzstisztet és közkatonát jelzi, hogy az alkotók megítélésében egy oldalra kerültek valamennyien. Nem egymással szemben áll vezető és vezetett, közös megítélésük, hogy áldozatok. A kibeszélés nem volt lehetséges másként, mint a pozitív elemek erősítésével – azokban a személyes történetekben, amikor a katonákról mint individuumból esik szó. A személyes történetek elemeiből pedig óhatatlanul felépül egy mítosz, amelyet erősít szembenállása a hadseregről külső nyomásra kialakított, kanonizált, egyedül érvényes, egyértelműen és teljesen elítélő hivatalos állásponttal, amely a hadsereget egyöntetűen fasisztának minősítette. A kommunista történelemmagyarázatban a politikai ítélet együtt járt a differenciálatlan erkölcsi ítélettel. Ennek egyik kommunikációs eszköze pedig az elhallgatás volt. Sáraék ezt az ítéletet mindenképpen cáfolni kívánták a sorozattal, de csak óvatosan tehették, hiszen mérlegelniük kellett a határokat, ameddig elmehettek.

Sára és alkotótársai visszaadták a katonák múltját, ez fontos érdeme a filmnek. Igyekeztek apolitikusak maradni, a humánusot emelve ki a történetekből, ez az a hozzáállás és erkölcsi parancs, amely a filmet maradandó alkotássá emeli, függetlenül a benne fellelhető és kritika tárgyává tehető narratív keretektől és érzelmi elkötelezettségtől.

**Szabó Elemér** (dokumentumfilm-rendező, kulturális antropológus)

*Képek Arca „megfelelő közelségben”*

Sára Sándor dokumentumfilmjeit, egyes dokumentarista filmképeit szeretném szorosabban vizsgálni. Az életmű dokumentarista vonulatának társadalmi, társadalom-történeti, sőt „történelmi” szerepe meghatározó és köztudott, ahogy az is, hogy a rendező-operatőrt sajátos kapcsolat fűzi a magyar filmtörténet folklorisztikus tradíciójához. Jelen esetben a filmalkotások korpuszának néhány pontján „nagyítom fel a képet”, illetve szeretnék rávilágítani azok sajátos etnográfiai jellegére, mégpedig az etnográfiai filmelméletek tükrében. Továbbá a vizsgálódásban segítségül hívom E. Lévinas filozófiai etikájának egyes kategóriáit, mint az *Ugyanaz, Másik, Arc, a megfelelő távolság*, stb.

A gondolatmenet konkrétan a *Cigányok* című dokumentumfilmből indul ki, illetve a filmet előkészítő „terepmunka” filmjegyzeteinek anyagából, amely három különböző formában, szerkezetben is látható. Az említett „alapfilmen” túl a néprajzi filmhasználatot példázza Tari János összeállításában a *Mozgóképek cigányokról*, valamint a *Feldobott kő* struktúrájában, Sára első nagyjátékfilmjének dramaturgiájában is fontos szerepet játszik a tematika. A három filmforma, használat, illetve kontextus megkülönböztetése, feltérképezése a konkrét művek esetében nagyban segítheti az elemző megközelítéseket.

Ugyanakkor bekapcsolva a „levinasi filmelméletet”, nagyobb ívű filmesztétikai eredményre is juthatunk. Ez utóbbi teoretikus eszköztár Magyarországon még talán nem bejártott, de a kortárs angolszász filmtudomány egyik új, jelentős szemléleti fordulatát jelzi főként a dokumentumfilmek vizsgálatának területén. Továbbá Lévinas filozófiája az antropológiai terepmunka etikai dilemmáiban is iránymutató lehet. Úgy vélem, a levinasi *Arc* jelentésgazdag fogalma a magyar filmművészethez nem kapcsolódhatna megfelelőbb ponton, mint Sára Sándor filmművészete, melynek Zalán Vince szerint filmnyelvi „alapszava” az arc.

**Tülkös Terézia** (Szegedi Tudományegyetem)

*Magasiskolák – a riporttól a példázatig*

Az intenciójánál fogva pseudo-riportként formált *Magasiskola* film- és irodalomkritikai recepciójában egyaránt megkerülhetetlennek tűnik a *példázatosság* kérdésköre. Mészöly Miklós és Gaál István műveinek vizsgálata során arra keresem a választ, hogy e két, látszólag ellentétes nyelvi és szerkezeti eszközöket alkalmazó műfaj elemei miképp jelennek meg,

kiemelt figyelmet fordítva az utalásos narráció poétikai jelentőségére. Az értelmezés két irányt jár be, hiszen a modern parabola műfaja és az általa előírt beszédmód narratív retorikai kérdéssé alakul, másrészt a parabolából mint ismeretelméleti műfajból (Theo Elm) kiolvasható a megértésről alkotott felfogás, amelyre maga a példázat is épül.

Kulcsszavak: adaptáció, dokumentarizmus, parabola, riport, *Magasiskola*

**Vincze Teréz (ELTE)**

*Modernista nőalakok Gaál István filmjeiben*

Gaál István legfontosabb, sajátosan női nézőpontot képviselő filmje az 1971-ben készült *Holt vidék*. Előadásomban ebből a filmből kiindulva próbálom megvilágítani, hogy milyen szerep jutott a női figuráknak a magyar filmművészeti modernizmusban. Összevetem a Gaál István által teremtett nőalakokat néhány további fontos magyar modernista példával (pl.: *Kertes házak utcája*), majd pedig röviden arra vállalkozom, hogy megvizsgáljam, mennyiben vethető össze a magyar modernizmus nőképe a nyugati példákkal (pl.: Antonioni vagy Bergman nőalakjai).

**Weigert Evelin (Pécsi Tudományegyetem)**

*Sára Sándor „képi virága”*

A kutatási területem Sára Sándor egész életművére kiterjed, de ami a legjobban foglalkoztat vele kapcsolatban, azok a rövidfilmjei. A konferencián az előadásomat a Nagymester első és egyetlen kísérleti rövidfilmjének elemzéséről szeretném megtartani. Bemutatni, hogy a *Virágát a napnak...* mekkora és milyen hatással volt Sára Sándor későbbi munkásságára. Például, hogyan fejlesztette tovább és ültette át a *Virágát a napnak...* című alkotásában kifejlesztett asszociatív montázstechnikáját Huszárik Zoltán *Szindbádjában*. Célom az operatőri munkájában, képi világában bekövetkezett változás szemléltetése a két említett film között eltelt egy évtizedben.