

„Miért ellenzéki Kósa Ferenc?”

A rendszerváltás után kétféleképpen is leegyszerűsödött a rendszerváltás előtti világ. Így: 1. Aki hadakozott a hatalommal, ellenzéki volt. 2. Csak az hadakozott igazán a hatalommal, aki ellenzéki volt. A többiek hadakozása nem volt igazi hadakozás. A „belülről harcolók” harcai látszatharcok voltak.

Sokan azonosították (azonosították) tehát magukat ellenzékiként azon az alapon, hogy hadakoztak a hatalommal, és sérüléseket is szenvedtek. Másrészt sokak hadakozását tekintették komolytalannak, mert nem tartoztak akkor deklaratíve az ellenzékhez.

Ily módon a nem ellenzéki hadakozók visszamenőleg felhígtották az ellenzéki fogalmát, kiterjesztették magukra is, és hatálytalanították a nyílt ellenzéki sajátos minőségét. („Mi a pártban/nómenklatúrában is ellenzékben voltunk, mi is ellentmondtunk, minket is bántottak, minket is figyeltek, csak nem vertük a mellünket, és nem vonultunk ki a munkából, a hazából, onnan, ahol igazán hatni és munkálkodni lehetett.”) Ez a felfogás annál is inkább megerősödött a rendszerváltás utáni egy-két évben, mert azon időszak első számú politikai vezetője, Antall József maga is így lett „ellenzéki”, és az ő „ellenzékiége” legitimáló tényezőként használtatott az ellenzék fő erejével, az SZDSZ-szel szemben, amelyet jelentős részben a pártállam tényleges ellenzékének kiemelkedő személyiségei vezettek.

A hatalommal való hadakozás tényleges gyakorlata tehát vagy nagyobb részt kiesett a látókörből, vagy ellenzéki tevékenységgé hamisított. Elhomályosult az a tény, hogy a hadakozók túlnyomó része nem volt ellenzéki, nem is úgy tekintettek magukra, és nem is úgy kezelték őket. A hatvanas évek elejétől már nem voltak olyan háborús állapotok a társadalomban, hogy a hadakozás és az együttműködés, mégpedig az őszinte, átélt hadakozás és az őszinte, átélt együttműködés kizárta volna egymást. A nem ellenzéki hadakozók igen jelentős része nem opportunizmusból, gyávaságból vagy egyéb nem tartalmi okból hadakozott nem-ellenzékiként. Hanem azért, mert nem volt az. Mert azt gondolta, hogy a rendszer keretein belül olyan világ épül, épülhet vagy épülhetne, amelynek az építésében érdemes részt venni.

E pozíció természetének feltárása nélkül nem érthetjük meg annak az egész nagy generációnak a viselkedését sem (Illyéstől Németh Lászlón és Déry Tiboron át Vas Istvánig, Örkény Istvánig, Ottlikig stb.), amely Kádár és Aczél fénykorában a diktatúra szövetségeseként hadakozott a diktatúrával.

A nagy művészet lényege szerint átfogóan opponálja a mindenkori jelen állapotát, amellyel a hatalom legitimálja magát. Ezért potenciálisan és objektíve ellenzéki. De szubjektíve és az alkotók társadalmi helyzetét tekintve nem feltétlenül az. Sem saját önképe szerint, sem a hatalom képvi-

selőinek a szemében. Különösen nem a művészetek azon ágiban, amelyekben műveket létrehozni és bemutatni pártállamban csak a hatalom támogatásával és egyetértésével lehet. A filmművészet pedig ilyen.

A hatvanas évek a filmművészet aranykora volt Magyarországon is, Csehszlovákiában is, Lengyelországban is. A nyugati elemzők nem is nagyon értették, miként létezhet államilag finanszírozott, a filmek bemutatásával legalizált ellenzéki filmművészet ott, ahol legális ellenzék sem létezhet. Ma már ezt a nem nyugati elemzők sem értik. A pártállami diktatúrákban, a pártállam pénzén megszülettek azok a nagy, rendszerellenes művek, amelyeket túlnyomórészt nem rendszerellenes alkotók hoztak létre, és amelyeket nem tartottak annak sem ők, sem a hatalmi tényezők vagy legalábbis azok akkora része, amekkora a filmek elkészítéséhez és többnyire a bemutatásához is elég volt. Nem tudták, de tették. Ez akkor is így volt, ha később ezen alkotók egy része különböző történelmi fejlemények hatására valóban ellenzéki lett, belső vagy külső emigrációba vonult, önként vagy kényszerűségből.

Ha a hatalommal való hadakozásnak ezt a nem ellenzéki tudattal folytatott gyakorlatát igyekszünk kiismerni, akkor az ismeretszerzés egyik legjobb terepe a Kádár-korszak filmművészetének belső világa lesz. Ez a belső világ pedig a leggazdagabban és legélethűbben tárul fel azokban a terjedelmes és elmélyült, korabeli interjúkban, amelyeket olyan légkörben vettek föl, amelyben az is kiáradt a megfaggatottakból, amit nem hihettek (akkor) közölhetőnek. Kivált, ha ezeket az interjúkat a jelenben (jelentős részben ugyanazokkal) felvett in-

terjúk egészítik ki. Ezt az anyagot találjuk meg annak az interjúkötetnek a második részében (Szekfü András: *Így filmeztünk 2*, válogatás fél évszázad filmtörténeti interjúiból, MMA Kiadó, 2019, 488 o.), amelynek első részéről már írtam ezeken a hasábocon (Révész Sándor: *Így használd a Latyidat*, Mozgó Világ, 2019/2.)

A legszemléletesebb példa arra a pozícióra, amiről itt értekezünk, Kósa Ferencé. Az utólag ellenzékivé átmínősített és a valós időben éppen nem ellenzékiként – noha sok esetben nagyon intenzíven, drámaian átélt – hadakozásról a vele készült terjedelmes interjú árulja el a legtöbbet. Ezt a szálát fogjuk itt kihúzni az interjúkötet szövetéből.

„Nem tévedésből, nem arányvesztésből voltam ellenzéki a pártállam idején, s vagyok az ma is, hanem azért, mert vannak rögeszmém, végiggondolt igazságaim, s ezek mellett akár filmesként, akár magyar állampolgárként ki kell tartanom.” Ezt nyilatkozta az állampártból az utópártba átigazolt Kósa Ferenc 1990. október 9-én a *Népszavának*, s az interjú alcíme is ez volt: „Miért ellenzéki Kósa Ferenc?” Ebben az interjúban Kósa úgy mutatja be önmagát Csoórral együtt, mint akiknek eleve és szükségszerűen ellenzékinek kellett lenniük: „Nagy Lászlónak van igaza, aki azt mondta, hogy Szent György nem azzal indul el, hogy mielőbb találkozzon a sárkánnyal, neki elég elindulnia, s a sárkány majd jön. Mi sem úgy fogtunk ehhez a filmhez [a Tízezer naphoz – R. S.] Csoóri Sándorral, hogy majd megütközünk a hatalommal, csak mondtuk a magunkét, a hatalom jött, és megütköztünk.” Az interjú készítője (Kovács Júlia) ehhez még hozzá is teszi: „Mai szemmel néz-

ve s ma hallgatva a hivatkozásokat az ellenzéki szerepekre, fontos a dátum: 1967-et írtunk.” Mintha Kósa lett volna az autentikus őellenzéki másokkal, például a demokratikus ellenzék-ből jött liberálisokkal szemben.

Ugyanazért nem voltak ellenzékiek a hatvanas évek meghatározó rendezői, amiért rendszerellenes filmeket csináltak: abban a hitben éltek, hogy a hatalomnak (vagy legalábbis a job-bik részének) célja a deklarált érté-keiknek megfelelő világ építése. Ezen értékek jegyében voltak az ő filmjeik a létező rendszerhez képest rendszer-ellenesek, és ezen értékek jegyében igyekeztek alkotóik szövetségesi lenni annak a hatalomnak, amellyel hadakoztak, s amelynek kegyeiért harcoltak a szűkös alkotási lehetőség-ekért (is).

Aczél György azt tekintette élete fő feladatának, hogy legyen Magyar-országon olyan művészet, amely egy-részt nagy, és a nagyvilág szemében is annak látszik, másrészt nem ellen-zéki. Ezért ő a nem-szövetséges ha-dakozókkal és a nem-hadakozó szö-vetségesekkel szemben a szövetséges hadakozókat értékelte, ők érdekelték, elsősorban velük foglalkozott, és az ő kezelésüket emelte mesteri szintre.

Kósa is így találkozott vele. A kö-tetben olvasható interjúja szerint: „Aczél György ellátogatott a Balázs Bélába [a Stúdióba – R. S.], és pró-báltunk egyeztetni. És ez igen fontos volt. Mert ezzel megszűnt az a téves dilemma, ami a hatalomátvétel után még jogosan tovább élt a magyar kul-turális életben, hogy a szocializmus politikáját a művészek és az értel-miség ellenében kell csinálni, illetve a művészetet a hatalom ellenében. Itt pedig az a változás jött, hogy nem ellenében, hanem talán együtt, ha

bizonyos feszültségek árán is.” Ezt mondja az önmagát visszamenőleges hatállyal ellenzékivé nyilvánító Kósa 1974-ben, és valóban erre az alapra épült a filmművészet aranykora. Ez az alap rendült meg az 1968-as prá-gai tavasz eltiprása után. Néhány elszigetelt '56-ost nem számítva azok is csak ezután indultak el a nyílt el-lenzékiség felé, akik elérkeztek oda. Korábban azok a hatalommal hada-kozóak sem voltak ellenzékiek, akik az 1968 utáni évtizedben különböző fokozatokon keresztül azok lettek.

Kósa 1990-ben azt mondja a hata-lomról, hogy, mint Szent Györgyhöz a sárkány: „jött, és megütököztünk”. Az a sárkány azonban Kósa életének leg-nagyobb lehetőségével jött, a *Tízezer nap* sztorijával és a hozzá járó pénz-zel, paripával, fegyverrel. A Kósát ki-bocsátó vidéki Magyarországon áterő-szakolt szervezetkezesítést legitimáló történettel, amely személyesen Kádár Jánostól származott, s amelyről utóbb kiderült, hogy egy бүdös szó sem igaz belőle. Kádár azt a történetet hallotta és adta tovább, hogy volt egy gazda, aki fel akarta akasztani magát, ami-kor be kellett lépni a szövetkezetbe, de most már elégedett téesztag. Az illetőről kiderült, hogy nem magát akarta felakasztani, hanem a téesz-szervezőket, és nem lett belőle elége-dett téesztag.

Ennek a történetnek a feldolgozá-sát testületileg a Balázs Béla Stúdió-ra bízták. Az pedig a hatalom és az új filmes generáció szövetségének a jel-képe volt. Úgy, ahogy azt Kósa meg-fogalmazta: „Az 1950-es évek dogma-tikus esztétikája, centrális gyártási és irányítása szerkezete változatlan maradt 1960-ra is. Egy fiatal filmes számára ez azt jelentette, hogy ha elvégezte a főiskolát, mehetett éve-

kig asszisztenskedni. Mire filmhez jutott, addigra elfelejtette, hogy mit is akart. Azonkívül kevés beleszólása volt abba, hogy mit szeretne, mert a központi dramaturgia kiválogatta a témákat, és ahhoz hívta a rendezőket. A Balázs Béla igénye együttesen merült föl a politikai vezetésben és bennünk, filmesekben, de másokban is, mert ha igazán el akartunk távolodni az 50-es évektől, ahhoz másféle szerkezeteket kell létrehozni: nem központi dramaturgiát, hanem műhelyeket, nem bürokratikus irányítást, hanem tisztességes elvi vitát; nem egyénekre szakadt és azáltal kiszolgáltatott és meggyengült rendezőket, hanem közösségeket.”

Egyrészt Kádár történetével a fiatal filmek is központilag megjelölt témát kaptak. Másrészt viszont nem egy kijelölt rendező, hanem egy önkormányzó közösség, a BBS kapta a témát, közösen kezdtek dolgozni rajta, nyolcan indultak el szerte az országban anyagot gyűjteni a filmhez. Végül a történet közegét származásánál fogva legjobban ismerő stúdiós rendezhette meg a filmet.

A Kádár által megadott történet helyett természetesen nem lehetett leforgatni a valóságosat, viszont nem is kellett a főhősnek boldog és megelégedett szövetkezeti tagként végeznie. Happy end helyett olyan nyitott és filozofikus zárása lett a filmnek, amellyel érvényes és jelentős alkotás maradhatott.

A BBS nem lett az, aminek indult, de lett valami, aminek jelentősége volt. „A politikai vezetésnek pedig bizalmat kellett tanúsítania, tehát hogy engedi az önálló gazdálkodást és a demokratizmust, s csak távoli és áttételes irányítást alkalmaz. Hogy ez milyen eredményekkel járt, közismert,

néhány év alatt a magyar kisfilmgyártás ténylegesen a világ élvonalába került.” A BBS-ben meg lehetett valósítani sok mindent, amit a nagyközönségnek nem lehetett bemutatni, amit csak a szűkkörű vetítésekre eljutó belterjes kisközönség láthatott. A BBS meghatározó lehetett a kisfilmek, dokumentumfilmek – kisközönséges műfajok – területén, de ennél több nem: „Mi azokban az években, 1962 és 1967 között egyáltalán nem tartottuk illuzórikusnak, és nem rajtunk múlott, hogy nem valósult meg. A kultúrpolitika nem vállalta fel, hogy ez egy nagyjátékfilmgyártó egység legyen.” A *Tízezer nap* lett volna az első BBS-es nagyfilm, de miután a forgatókönyv kilencedik változatát elfogadták, kiharancsolták onnan, s ráparancsolták a Nemeskürty István vezette Budapest Filmstúdióra.

1974-ben Kósa már tragikusnak tartja a BBS helyzetét: „egyáltalán nem hasonlít ez már ahhoz, ahogy az első években működött”.

A rendező éppen akkor volt a legszorosabb szövetségi viszonyban a hatalommal, akkor járt be „taknyos fiatalemberként” (ahogy az interjúkészítő fogalmaz) rendszeresen a minisztériumba, a pártközpontba, amikor élete legdrámaibb ütközeteit vívta vele, a *Tízezer nap* bemutatásáig és diadaláig eltelt hosszú évek alatt: „azokban az években valóban úgy volt... hogy mi is komolyan vettük: nem polgári társadalomban élünk, és nem az állam vagy a politikai vezetés ellenére kell gondolkozni a szocializmus sorsáról vagy az értelmiségi gondolkodás szabadságáról, hanem együtt. És erre volt hajlandóság a politikai vezetésben is annak idején, a 60-as évek közepe táján. Ezért a világ legtermészetesebb dolga volt, hogy mi bejártunk, vagy akár

egy telefon kérdése volt, hogy ilyen és ilyen gond van ezzel, és hogy beszél-gessünk erről. [...] Ez sajnos a 60-as évek végétől kezdve valamiért nem így van. És sajnálom, hogy ma sincs így. Mert a politika befelé fordult.”

Kósa elbeszélése a *Tízezer nap* hosszú kálváriájáról Leninnel kezdődik. Lenin neve, ha nem számítjuk a Lenin Intézet életrajzi okokból való emlegetését, tízszer fordul elő a kötetben. Hatszor a Kósa-interjúban. A nem-ellenzéki hadakozók számára Lenin a 60-as években elsőrendű hivatkozási alap volt. Közel azokhoz az évekhez, amikor Lenin és Sztálin egylényegűsége megkérdőjelezhetetlen dogma volt. Friss volt az élmény, hogy lehet a lenini útról úgy beszélni, mint amelyről Sztálin és a sztálinisták letértek, mint amely a szocializmus antisztálinista alternatívája lehetett volna. (Függetlenül attól, mennyire volt vagy nem volt ez így.) Ekkor születik meg Gyurkó László szenvedélyes, apokrif hangulatú, az antibürokratikus szocializmusért lelkesedő könyve, a *Lenin, október*. Ekkor írja meg Lukács a Leninre épülő, nagy reformkommunista tanulmányát *A demokratizálódás jelene és jövője* címmel (amely teljes egészében magyarul csak két évtizeddel később jelenhet meg).

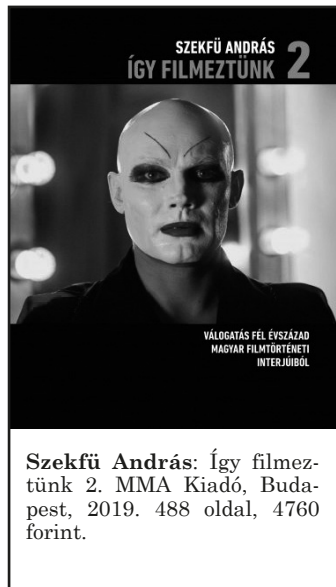
Kósa majd egy évtizeddel később is pontosan emlékszik a filmből kihagyott Lenin-idézet helyére: „Legelőször is egy Lenin-mondatot kellett kivágni a 31. kötetből, a 151. oldalról,

hogy „a parasztság ellen semmiféle erőszakot nem szabad alkalmazni, beleértve a pszichikai erőszakot”. Ezt a film kommunistája, Bánó Fülöp idézi, biztosítva a Kádár történetéből örökölt önakasztós embert, Széles Istvánt arról, hogy joga van nemet mondani a téeszre. Kósa megdöbben, „hogy éppen Lenint vágják ki legelső-sorban”. Holott ez teljesen logikus volt, hiszen miért is akasztotta volna föl magát Széles, miután igent mondott a szövetkezetre, ha nem érte volna őt még pszichikai erőszak sem?

Kósa számára úgy képviseli Lenin a sztálinizmus alternatíváját, ahogy a BBS-modell a szétforgácsolt, feudális kiskirályságokra (stúdiókra) épülő filmgyártását: A BBS-típusú alkotóközösség mögött „nincs semmiféle rebelliskedés, hanem Lenin végiggondolása van. [...] És ellenünk olyan erők vannak, amelyek nem tudnak Leninnel érvelni.”

Kósa így jellemzi a kivágási követelések dinamikáját: „amikor például a filmművészeti tanács nevében Rényi [Péter – R. S.] összefoglalta, hogy miket kell kivágni, nem akadt ember az egész magyar filmgyártásban, aki ezeket kivágta volna. [...] ...ha mi azt mondtuk valamire, hogy nem vágjuk ki, akkor a legközelebbi alkalommal háromszor annyit kértek. Ha arra is azt mondtuk, hogy nem, akkor legközelebb megint megduplázták... végül semmi nem maradt volna.”

Itt tehát a film pusztá léte volt a tét. Ha Kósa túloz is, a húzási köve-



telések összességében nyilvánvalóan felszámolták volna a filmet, mint érvényes műalkotást.

A nagyon mély szegénységből jött Kósa a szocializmustól egyrészt rendkívüli lehetőséget kapott. Anynyi pénzt egy főiskolás diplomafilm elkészítésére, amelyről mások nem is álmodhattak (s amely igencsak megszorította a rendező irigyeinek a számát). Másrészt a lehetőséggel élve megalkotott jelentős művet a tönkrecsonkítás, a megsemmisítés veszélye fenyegette, ráadásul még az is felmerült, hogy diplomát sem adnak rá azzal, és az alkotót azzal fenyegetik, hogy ő többet Magyarországon filmet nem készíthet, mert hiszen diploma híján erre formálisan sem lett volna joga az akkori rend szerint. Vagyis az egészen kivételes pályaindító lehetőséggel együtt egész pályája lezárul, mielőtt érdemben megnyílt volna.

212

Fölöttébb érthető, hogy Kósa ezt a nem-ellenzéki hadakozást sokkal drámaiban élte át, mint a valódi ellenzék a maga harcait. „...mindenféle válságot éltem meg belül és kívül, és szétcsikorgattam a fogaimat”. Folyamatosan kísértette őt az öngyilkosság gondolata. Sára Sándor emlékei szerint „Feri barátunkat istápolni kellett, mert érthető módon nagyon ki volt bukva... Egy késsel járt, hogy leszúrja Nemeskürtyt. Nem vicc...”

Szó sincs tehát arról, hogy ezek a nem-ellenzéki hadakozások ne lehettek volna véresen komolyak, és a bennük szerzett sebek ne lehettek volna mélyek, életre szólóak, olykor halálosak. Azt sem mondhatjuk, hogy a nem-ellenzéki hadakozók ne láthatnak volna ellenséget abban, akivel hadakoztak. Kósa egyértelműen ilyen ellenségként beszél Rényi Péterről, aki az ő szemében éppen annak a ha-

talomnak volt az ellensége, amelynek a nevében fellépett. Igazából őt vélte ellenzékinek, s a hatalom hibájának, hogy ezt nem ismerte fel, hogy ezt el-túrte: „Én azt képelem, hogy itt van egy ország, van egy politika, amelyiknek vannak történelmi céljai. Tehát nem lehetséges, hogy ezt állandóan föladják, amikor egy Rényi Péter mást gondol.”

A hadakozás felemás eredményét az 1956-os jelenet mutatja. A faluba leérkező forradalmárok is, a konzervatív gondolkodású gazda, Széles István is forradalomnak nevezi a forradalmat. Ez volt az egyik jelentős kifogás. Ezt sikerült elhárítani, hiszen itt nem olyanok nevezik forradalomnak az októberi eseményeket, akikkel a nézőnek azonosulnia kellene. Éppen ellenkezőleg. Azt viszont nem sikerült elérni, hogy a forradalmárok ne legyenek gyilkosok. Eredetileg a falu kommunistáinak a kivégzését csak eljátszották volna. Ehelyett három kommunistát legyilkoltak.

A másik nagy probléma az volt, hogy hiányzik a film végéről az optimista végkicsengés. Ezt a kifogást sikerült elhárítani azzal, hogy kiegészítették a filmet egy kerettel, amelyben a jobb jövő jelképeként hidroglóbusz érkezik a faluba, amelyet viszont bivalyok húznak.

A bemutatásra két éve hiába váró *Tízezer nap* Cannes-ban megkapta a legjobb rendezés díját. Sára Sándor anekdotikus elbeszélése szerint ők Csoóri Sándorral a díjátadás előtt pár nappal hazajöttek, mert elfogyott a pénzük. Kósának „annyi pénze volt, hogy ki tudott fizetni húsz kilométerre Cannes-tól egy szállodai szobát, és be-bejárt a vetítésre... Négy napig nem evett, de megvárta a díjátadást, ahol Virna Lisi volt a háziasszony,

akinek egyszer csak el kellett kapnia Ferit. Ez úgy jelent meg másnap a lapokban, hogy a fiatal filmrendező úgy meghatódott, hogy..., pedig csak éhes volt.”

Grigorij Csuhrajt meghívták a Szovjetunióból tanácsadónak és politikai hatóerőnek. Őt Kósa nem említi. Az alkotótárs, Sára Sándor azt állítja, „Aczél még Csuhrajt is ideszervezte, hogy hátha befolyásolni tud minket. Nagyon nem tudott.” Mindenki más, Nemeskürty István, Herskó János, Rózsa János úgy emlékszik, Kósa szorgalmazta Csuhraj meghívását, mert tőle remélt politikai megerősítést, de ez nem jött be, mert Csuhraj nem állt mellé.

A filmet a Cannes-i Filmfesztivál után, illetve azzal egy időben itthon is bemutatták, majd a Magyar Játékfilmszemlén is díjazták. A *Tízezer napot* tehát Nyugatról legitimálták. Kósa pedig erről a Nyugatról így nyilatkozott: „ha azt kérded, ki-nek csinálok filmet, akkor azt tudom mondani, hogy Kelet-Európának”. Ugyanis „Kelet-Európa ma töbet adhat a Nyugatnak, mint a Nyugat nekünk”. Nyugaton „főképp pedig cinizmussal találkozom, amivel saját magát is nézi a nyugati polgár, hiszen mindent azzal néz”. „Itt az érték, a minőség teremtése baloldali.” A jobboldaliság Kósa számára egyrészt az ízlésrombolást, a talmit, az alacsony minőséget jelenti, a magas színvonalú művészet – például Bergman – esetében pedig elfogadhatatlan világképet. És a kádári Magyarországon is jelen van a Nyugat, van egy „erős jobboldal”, amely támadja a magyar filmet, amelynek pedig baloldali stratégiai küldetése van. Jobboldal alatt Kósa „egy zavaros nyárs- és kispolgári, szovjetellenes, nyugatra rózsaszí-

nű képzetekkel gondoló réteget” ért. Azt a réteget tehát, amelyre a Kádár-rezsim a legitimitását alapozta azzal a pretencióval, hogy a nyárs- és kispolgári igényeket, a nyugatos életformát annyira elismeri, amennyire ez az adott politikai egzisztenciák mellett lehetséges.

Kósa és Nemeskürty ellentétes nézőpontokból mesélik el a *Tízezer nap* történetét. Nem a világszemléletük ellentétes, hanem a pozíciójuk. Nemeskürty topdog, Kósa underdog. Ami Kósa számára dráma, az Nemeskürty számára léha önfejtés, hisztéria, sebeket mutogató hiúság. Nemeskürty nem szereti a „kivágások túldramatizálását”. Úgymond, ő is szokott húzni vagy változtatni lektorai tanácsára könyveinek kéziratán, ez az alkotói folyamat része, így kell felfogni. Erre Nemeskürty azt a kérdést kapja: „Nem az-e ennek a kritériuma, hogy az alkotó presszió nélkül vállalja a változtatást?” Miután erre igennel válaszol, ezzel a kérdéssel kell szembenéznie: „Szabad vállalásnak tekinthető-e az olyan, hogy vagy dobozban marad a filmed, vagy megcsinálod ezt a változtatást?” Az erre adott válasz szép példája annak az elterelő technikának, amellyel egy káder, egy apologéta kitér egy logikailag elkerülhetetlen beismerés elől: „Nem, de ez nemcsak a javaslón múlik, hanem a művészen is... ezt igen gyakran a rendezőnek olyanfajta makacssága okozza, amelynek van egy érdekes és szerintem sajátosan magyar pszichológiai háttere: a nem életveszélyes mártíromság dicsfényében való ragyogás.” A mű csonkítása tehát azért válik kötelezővé, mert a művész nem csonkol önként, miután azt a mártíromságot ambicionálja, amelyért nem kell az életével fizetnie,

csak annak értelmével, az alkotásávával és a potenciális életművével.

A *Tízezer nap* a *Körhinta* párja. Tematikailag mindkettő rendszerbarát, amennyiben a szocialista termelőszövetkezet képviseli bennük az embertelen múlttal szemben az emberi jövőt. Mindkettő érvényes marad azután is, hogy ezt a vélelmet nem igazolja az idő, illetve érvényesek lehetnek mindig azok számára is, akik ezt a vélelmet a művek bemutatása idején sem osztották. Mert a múlt súlya, lehúzó ereje, a kiszakadási kísérletek drámái, a nagyobb távlatú, emberibb élet vágyának, hitének követésével járó sérülések és sértések olyan erővel jelennek meg bennük, amely kiemeli őket koruk tematikai meghatározottságából, a rendszerbarátságból.

A *Tízezer nap* sokkal nagyobb alkotói szabadságban született, mint a *Körhinta*. Mindazokkal a harcokkal együtt, amelyek körülötte folytak. Ezeknek a harcoknak is a nagyobb szabadságfok adta meg a lehetőségét. Bánó Fülöp sokkal kevésbé naiv, jóval bonyolultabb kommunista, mint Bíró Máté. A gazdák szenvedélyes kötődése a sajátjukhoz, az addigi nyűgös életükhöz, az ólomsúlyú múlthoz sokkal mélyebben, erőteljesebben jelenik meg a *Tízezer napban*, mint a *Körhintában*. Még a *Tízezer nap* szegénynyűző nagygazdája, Balogh is életesebb figura, mint Pataki István. (A *Körhinta* ettől persze még korszakalkotó, nagy film, a táncjelenet, a körhintán „repülés” az elementáris szabadságvágy talán legemlékezetesebb megjelenítései a magyar filmművészetben.)

A Dózsa-filmmel, az *Ítélet*tal Kósa és alkotótársai ismét nagy lehetőséget és egy átlagos filméhez képest többszörös költségvetést kaptak. Ez a film is súlyos és a rendezőt fölöttébb meg-

viselő konfliktusokon keresztül jutott el a bemutatható változatig. Nem lett belőle olyan nagy film, mint a *Tízezer nap*, mert a konfliktusoktól függetlenül az alkotási folyamatban, az alkotók szándékában is benne voltak azok az ellentmondások, amelyek a mű értelmére voltak. Az *Ítélet* körüli viharok is sok tanulságot rejteneek, ezek is végigkövethetők az interjúkötetben, de ebbe az írásba ennek a taglalása már nem fér bele. Egy idézet azonban még belefér, mert az *Ítélet* kapcsán foglalja össze Kósa legdrámaibban és általánosnak gondolt érvénnyel, amit a filmekbe való hatalmi beavatkozás hatásáról gondol: „Ha egy filmnél van öt olyan hely, ahová egy-egy perc változtatást beerőszakolok, attól hosszú félórák összehuppannak. Nos ebben [az *Ítélet*ben – R. S.] vannak ilyen helyek. Vannak olyan muszájmondatok, amelyek a legélesebb, legdrámaibb mondatok helyére kerültek... [...] énbennem él az a film, amit én megcsináltam, és akkor utána jöttek ezek a kényszerek, ugyanez a *Tízezer nap*nál, a *Nincs időnél*. Hát már úgy látszik, így megy el az életünk. Tehát a megteremtett értékek, s azok kegyetlen és értelmetlen szétmorzsolása.”

Székfü András interjúkötetének első részéből (többek között) azt a következtetést vontuk le, hogy erőteljes hatalmi beavatkozás, közreműködés esetén is létrejöhetnek nagy és fontos filmek. Végül is a *Tízezer nap* esete is ezt erősítette meg. Ezt a következtetést semmilyen alkotói nyilatkozat nem cáfolhatja, ha egyszer ezeknek a nagy és fontos filmeknek a létezése tény. De ez a tény sem érvényteleníti (ha meg is szorítja) azt, amit Kósa mond – mert az élet bonyolult, és semmi sem egyértelmű benne.