

## A Tízezer nap története\*

BESZÉLGETÉS KÓSA FERENCCEL

— *A hatvanas évek elején hosszú ideig dolgoztál a Tízezer napon. Hogyan született a film elkészítésének gondolata, és hol születhetett meg egyáltalán?*

— A hatvanas évek elején bizonyos reformgondolatok jelentek meg Európa több országában, így Magyarországon is. Mi akkoriban, az a nemzedék, amelyikhez tartozom, tanultuk a szakmát, és megalakítottuk a Balázs Béla stúdiót, hogy a korábbi sztálinista típusú filmműhelyekkel szemben demokratikus közösséget hozunk létre, ahol érvényesülhet az értéktisztelet és egy bizonyos személyes és közösségi felelősség. Úgy hozták a körülmények, hogy akkoriban csodák csodájára létrejöhetett a Balázs Béla stúdió, a korábbi sikertelen próbálkozások után olyan műhelyt tudtunk létrehozni, ahol nyílt vita után egy demokratikusan választott vezetőség döntött a filmek sorsáról. Többnyire rövidfilmek készültek, kisjátékfilmek és húsz—harminc perces dokumentumfilmek. Egyszer csak valamilyen lehetőség támadt arra, hogy a stúdió elkészítse az első önálló játékfilmjét. De akkor nem tudtuk, ki fogja ezt rendezni. Afféle pályázat volt ez: filmet készíteni a paraszti világban lezajló változásokról. Többen is írogattunk különféle novellákat, és azután úgy alakult, hogy az én írásom látszott kiindulási alapnak.

— *Miért volt aktuális a paraszti téma elővétele?*

— A sok évszázados történelem után akkor fejeződtek be a tulajdoni változások a parasztság életében: a szövetkezetesítés, egyáltalán a magángazdaságok megszüntetése a tulajdoni próbálkozás újfajta kialakítása, és ez természetesen nem csak a parasztságra vonatkozó változás volt, hanem az egész társadalmat áthatotta. Mivel azt már látni lehetett, hogy a magyar parasztságot megingatják az évszázados tulajdonosi, erkölcsi és életformabeli beidegzettségeiben, így kétmillió ember földönfutóvá válik, vándormunkás lesz, átkerül az iparba. Mindezek mögött állhattak normális gazdasági megfontolások, a gépesítés, a termelés növelése, a nagyüzemi gazdálkodás előnyeinek figyelembevétele, másrészt bizonyos politikai utópiák és elképzelések is megfogalmazódtak, amikor a magántulajdonosi viszonylatrendszert óhajtották meghaladni valamiféle magasabb rendű közösségi tulajdonnal.

\* Az új Filmlexikon szerint (Akadémiai Kiadó, Bp., 1971.) huszonöt esztendeje — 1965-ben készült a *Tízezer nap*, Kósa Ferenc első nagyjátékfilmje, egyben főiskolás vizsgafilmje, amely új típusú műtábrázolásával és folklorisztikus erőnyeivel itthon és a nagyvilágban rangot vívott ki az „új magyar film” számára.

A valóságban azonban kegyetlen dráma, sőt, tragédia zajlott le. Nem tartották be az átmenet humánus, önkéntes jellegét. Az egészzet diktatórikus akarnoksággal hajtották végre, a szelídített bolsevik típusú akarnokságot pedig elnevezték a szocializmus győzelmének, és az emberi sorsok, emberi fájdalmak elsikkadtak. Csak címszavakban lehetett arról beszélni, hogy leraktuk a szocializmus alapjait. Ilyen helyzetben azokban az években igazi kérdéskör volt mindaz, ami a parasztság életében lezajlott. Tudni kell ehhez: az akkori kulturális kormányzat valamiféle öngazolást várt ettől a filmtől, csinnadrattát, hogy ez nagyszerű, és jövőre érdemes vállalkozás volt. A forgatókönyvek írása során — tizenegy forgatókönyvet írtunk — más szereplők más helyzetekben jelentek meg, de mindegyiknek az volt a közös nevezője, hogy egyik sem ünnepelte a változásokat, hanem egy *ambivalens* tragédiát keresgélt mindabban, ami történt. Azért használok ezt a kifejezést, mert volt benne tragikus elem, de volt benne valamiféle meghasonlott ambivalens elem is, ami magából a történelemből eredt. A magántulajdon viszonya és mindaz a társadalmi viszonyrendszer, amely erre ráépült az évszázadokban vagy akár évezredekben is, történelmileg meghaladottá vált, nem Magyarországon, de mondjuk, világtörténelmi léptékben mérve is.

A magántulajdoni viszonyoknak rengeteg árnyoldala volt. Talán úgy lehetne ezt röviden összefoglalni, hogy a bírás, a birtoklás érzését fejlesztette ki az emberekben, ami nagy dinamikus hajtóerő, de maga alá gyűri az igazi emberi tulajdonságokat. Ettől a birtoklási ösztöntől, a birtoklási beidegzettségtől valóban meg kellene szabadulnia az emberiségnek, ezt akkor is tudtuk, ezt kellett volna tennie a földhözragadt magyar parasztságnak is. Csakhogy — mint ezt más vonatkozásban is láttuk — ezt is hamarabb akarták végrehajtani, olvankor, amikor még nem futotta ki feilődési pályáját a magántulajdon. Tehát a termelési színvonal még nem feszítette szét a tulajdonviszonyokat, hogy ezt a marxi frazeológiát használjam. Ez egy elévágás volt, egy utópiának az előrehozása. Olyasmi, mint ahogy Lenin csinált egy forradalmat, kártyanyelven szólva, egyetlen piros hetesre bementa az utit, és amikor a valóság ezt megkontrázta, Sztálin rekontrázott. Akkoriban Oroszország félfeudális-félkapitalista helyzetben, korszakban volt, és erre akarták rárobantani azokat a közösségi viszonyokat, amelyek — meglehet — néhány évtized múlva egyik-másik országban a világon már realitásnak is tűnhetnek.

— *Ezt a témát ölelték fel tehát a forgatókönyvek. Milyen módszerrel készültek?*

— Mint ezt akkoriban is mondtam, én a főiskolán afféle ars poetica keresgélése közben az úgynevezett bartóki modellre próbáltam odafigyelni, vagy ahhoz próbáltam odaszítódn. És ahogyan Bartók és Kodály kereste a korszerű zenének a történelmi és szociális gyökereit a népdalokban, ugyanúgy mi egy gyökérzetet és alapzatot kerestünk egy készülő játékfilmhez magában a történelmi és társadalmi örökségben, abban a valóságban, amelyben éltünk. Ezért magnetofonokkal és keskeny kamerákkal jártuk az országot, én magam talán egy évig is. Különbféle embereket szólaltattam meg, egy-egy közösség szóvivőit, hogy megismerkedhessem ennek a mélységben élő magyarságnak, a történelem alá szorított magyarságnak valóságos életével. Tehát a népdalgyűjtések mintájára arcokat, mondatokat, képeket, helyzeteket gyűjtöttünk. Az alapnovella akkoriban már elkészült, de ettől függetlenül

sokan, nyolc—tíz ember — Kardos Ferenctől Gábor Pálig, Kézdi Kovács Zsolttól Elek Juditig — nagyon sokan segítettek.

— *Lemorzsolódott ez a társaság időközben?*

— Magnetofonon gyűjtöttük ezeket a sorsokat, elbeszéléseket, közösen meghallgattuk és abból, mint egy közösségi gyűjteményből én szabadon gazdálkodhattam. Máig megvannak nekem otthon ezek a magnetofonszalagok. Egy kicsit a nemzedék filmje volt ez. Még '56 közelségében éltünk, és sokkal felelősebb közösségben és egymásrautaltságban, mint azután a későbbi években. Sok közünk a felnőttfilmszakmához nem volt. Mi hangot akartunk váltani, nem kozmálódtunk oda az ötvenes évekhez, a filmszakmában összesen két-három olyan ember volt, akit igazán tiszteltünk, többségük behódol az ötvenes években.

— *Csoóri Sándor hogyan került ebbe a munkába?*

— Sándornak a hatvanas évek elején jelent meg a Tudósítás a toronyból című műve. E lírai szociográfia nagyon hasonló hangvételű volt a mi gyűjtéseinkhez.

— *Egyszer azt nyilatkozta, hogy ő nem mint író került ebbe a vállalkozásba.*

— Olvastam Csoóri Sándor verseit már az ötvenes években is. Később olvastam az írásait, és amikor megismerkedtünk, egy vállalkozáshoz hívtuk, hogy próbáljunk valamilyen szellemiséget közösen megteremteni. Ez a találkozás szellemi, erkölcsi kísérlet volt arra, hogy próbáljuk meg az események ellenére életben tartani a magyar kultúrának ezt a szárnyát, ezt az ágát.

Amikor a Balázs Béla stúdió úgy döntött, hogy én rendezem ezt a filmet, önként jelentkezett Gábor Pál — holott jóval idősebb volt nálam —, hogy ő lesz az asszisztens, Gyöngyössy Imre is jelentkezett, társírói, bedolgozói szerepkört vállalt. Sára Sándorral ismertük egymást, szinte természetes volt, hogy ő legyen az operatőr.

— *A tizenegy forgatókönyv azért készült, mert nem fogadtak el tizet, vagy saját igényességetek hozta létre?*

— Azt a novellát, amit én beadtam, biztatónak és alkalmasnak látták arra, hogy engem bízzanak meg ennek a vállalkozásnak a lebonyolításával. Azonban az még epizód volt csupán, belekerült a végleges *Tízezer napba* is: a rendőrgyilkosság és a Csere Mihály halálával kapcsolatos történet, amelynek a gyökereit egy szabolcsi faluban találtam meg. De ez csak egy húsz—harminc oldalas novella volt, s akkor azt mondták, jól van, dolgozzak ki egy egész könyvet. Megírtuk az első képsort, de máris kifogásolták, nem a Balázs Béla stúdióban, hanem rögtön a minisztériumban.

— *Már onnan irányították a filmet?*

— Igen. Bár az önkormányzat is gyakorolta a jogait. De már az első képsor is túlment az akkori kimondhatóság határain, és meghaladta a stúdió kompetenciáját, így a döntések följebb csúsztak. Talán két-három ilyen változatot írtunk Gyöngyössy Imrével. Ő rövidesen kimaradt ebből a dologból, mert látnivaló volt, hogy ez még sokáig így megy. Attól kezdve a tizenegyedik változatig Csoórral írogattuk a könyveket. Azután bekapcsolták ebbe a forgatókönyvi műveletbe Grigorij Csuhrajt is, aki akkoriban talán az első számú filmrendezőnek számított; a Szovjetunióban az egyik legjobb formában levő filmrendező volt. Akkoriban csinálta a *Ballada a katonáról* is, tehát Csuhraj a csúcson volt. És a magyar politikusok — mert akkor a filmkészí-

tés még elsőrangúan politikai kérdésnek számított, beleértve nemcsak a belpolitikát, hanem a külpolitikát is — úgy gondolták, hogy ezt a másfajta hangvételt nem árt egyeztetni egy progresszív orosz gondolkodóval is. Ebben óvatosság is lehetett, de én a vitáinkra való emlékezés ellenére csak a legnagyobb tisztelettel tudok visszagondolni a Csuhrajjal való együttműködésre. Afféle különös egyetem volt ez számomra, megismerhettem sorsát, gondolatait, rendezői alkatát, az orosz történelmet, azokat a belső drámákat, amelyek ott zajlottak, és amiről nálunk még nem olvashattunk. Ő mesélte el a háborút az ő oldalukról — tehát az orosz oldalról, ő mesélt nekünk a lágerekről, és így tovább. Nem tudom, hogy a filmtörténet hogyan fogja őt megítélni, de én csak a legnagyobb tisztelettel tudok róla beszélni.

— Moszkvában hetekig tartó dramaturgiai, történelmi, filozófiai vitákban mi arról győzködtük őt, hogy '56 a szocializmusért vívott demokratikus népfelkelés volt, amit az ő tankjaik vérbe fojtottak. Mert így gondolkoztunk, ragaszkodtunk ahhoz, hogy előforduljon a filmben ez a szó, hogy forradalom. Ez akkoriban még nem volt ilyen egyszerű, még alig hültek ki az áldozatok, még benn voltak a börtönben az emberek. Mi úgy gondoltuk, hogy megpróbáljuk a forradalom kifejezést keresztülverekedni. Ebben ő partner volt. Nem azt mondom, hogy vita nélküli partner, de emberi partner: hogy ez a két nép más oldalról is ismerje meg egymást, ne csak a propaganda, a politika meg a diplomácia szintjén. Mi fáj nekik és nekünk, egymáshoz idegenedve, egymáshoz láncolva.

— *Egy szűkebb kör állt tehát együtt már a forgatásnál. A minisztériumban ki volt a partneretek?*

— A filmfőigazgatók váltották egymást. Aczél György volt akkor a miniszterhelyettes, ő olvasgatta a könyveinket, így vele is kapcsolatban voltunk. Akkoriban ő a politikában kifejezetten reformernek mutatkozott. Ezt is őszintén el kell mondani, mert ami a hatvanas években megtörtént, az a néhány év a magyar filmben vagy magyar irodalomban, a magyar szellemi vagy politikai életben küzdelmes nyitás volt, és ebben Aczélnak fontos szerepe volt. Valóban odafigyelt a forgatókönyvre, és a történelemről elég gyakran beszélgettünk. Vitában álltunk vele.

— *Forgatási anyagokat is mutattatok neki?*

— Képeket nem, de bizonyos beszélgetéseket, sorsokat, a valóság lüktetését feltártuk. Hogy lássa, ez az igazság, ez a valóság, csak innen tudunk kiindulni. Végül a tizenegyedik könyvnél világossá vált, hogy hiába csűrjük-csavarjuk, és hiába kezdjük előlről, van bennünk valamilyen általános konokság, ami változtathatatlan. A mi igazságérzetünk ellentétbe került a hatalom álláspontjával és a filmmel kapcsolatos igényekkel is.

— *Kiderült, hogy másképpen gondoljátok. Miért nem állítottátok le a filmet?*

— Az integrálhatóság határán léteztünk. Úgy gondolom, és szeretném ezt remélni, hogy ők is így látták, itt nem felelőtlen handabandázásról van szó, hanem komoly munkára és gondolkodásra kész emberek próbálnak valamit kezdeni a történelemmel és a valósággal. Tehát a politikai érdek és talán a jóhiszeműség, valamiféle értéksejtellem is közrejátszhatott Aczél döntésében, hogy engedélyezte a forgatást.

— *Hogyan került a Tízezer nap a Balázs Béla stúdióból a filmgyárba?*

— A Balázs Béla stúdióknak nem volt apparátusa, kisfilmekre voltunk

berendezkedve, és nagyon szerény anyagi lehetőségeink voltak. S mivel ez egy négy évszakos, normális játékfilm, az egész országot bejártuk, nagy statisztériával, át kellett hozni a filmgyárba. Mindenesetre kijelölték az akkori Budapest Filmstúdiót, amelyet Nemeskürty István vezetett, hogy ott készüljön el a film. Minden készen állt már a forgatásra.

— *Hányban forgattátok le a filmet?*

— 1964-ben elkészült a film. Az első vetítésen, amikor az átvevők meglátták az 1956-os jelenetet, már annál a mondatnál, amikor Széles István azt mondta: „ez a forradalom a miénk” — egy-két ember felállt és kiment.

— *Tehát nem akkor, amikor Széles a második beszolgáltatás miatt öngyilkos lett? A forradalom kifejezés elhangzásánál?*

— A forradalom szó elhangzásánál. Mert akkoriban még pusztán a szó kiejtése is tétre ment. És akkor elkezdődött a hadiállapot. Innen indult a kifogássorozat. Kiderült, hogy a film nem arról szól, amiben ők reménykedtek, hanem tragédiába fordul. Ahelyett, hogy a szocialista jövőnek örvendeznének a parasztok, felmennek a padlásra és öngyilkosok lesznek.

Elkezdődött egy nyomorúságos háborúzás. A kormányzat azt kérte tőlünk, hogy szinkronizáljuk át a „forradalom” kifejezést „ellenforradalomra”. Mi azt mondtuk, hogy ez lehetetlenség, ez a film 1956. október végén játszódik, akkoriban ezt a kifejezést senki nem ismerte. Ugyanakkor elismertük — és ez ott van a film minden sugallatában —, hogy nem vagyunk hívei a magántulajdon viszonylatrendszerének, és el tudunk képzelni egy magasabb rendű társadalmat.

— *Bánó Fülöp alakja ezt az ideológiát élesen és határozottan fogalmazza meg a filmben.*

— Igen. Azt mondja, hogy „majd jön egy olyan világ, ahol nem a dolgok lesznek fontosak, hanem az emberek”. Erre a világra ma is várunk, és Bánó Fülöpök szerte a világban sokan vagyunk, akik reménykedünk, hogy lesz egy világ, amely az emberi értékek iránt toleránsabb lesz, mint az anyagi, dologi értékek iránt. De hát ez a világ még ugyanúgy vajúdik ma is. Mi ezt a vajúrást megpróbáltuk becsülettől a saját dialektikájában kibontani. Erre még korai volt az idő. A politika ámokfutásában azt szerette volna, hogy ismerjük el a nagy horderejű lépések jogosultságát. Álljunk be mi is tapsolni és örvendezni. De hát az igazságérzetünk mást parancsolt. Megtagadtunk minden kivágást és kívánt korrigálást.

— *Újra kellett forgatni az '56-os jelenetet?*

— Ezt nem forgattuk újra. Voltak bizonyos változtatások, de alapvetően nem változott a jelenet. Egy halottak napi képsor, amely eredetileg '56 után volt — onnét el kellett venni, mert az '56-os halottakat akkor még gyertyával sem volt szabad elszírni —, a film másik pontjára került. Azért, hogy megőrizzük, készítettünk valamilyen háborús epizódot. Úgy tettünk, mintha a második világháborút siratnák az emberek, így mentettük meg ezt a szép és kemény képsort. Kétségtelenül kompromisszum volt, de ezzel akartuk menteni a film anyagát a megsemmisítéstől.

Eközben világossá váltak a frontok: van az igazság iránt érdeklődő és azokért küszködő akarat, és van egy adott történelmi helyzet, egy poszt-sztálini történelmi berendezkedés, amely gyökereiben és alapvető szerkezetében mélységesen elítél minden valóságos gondolatot.

— *Ezeknek a konfliktusoknak a fókuszába került a Tízezer nap.*

— Mi makacsok voltunk, nevén neveztük a hatalmat. A hatalom is nevén nevezett minket. Azokban a harcokban éreztük egészen pontosan és világosan, hogy a valóságos szocializmusról való gondolkodásnak milyen elszánt és megátalkodott ellenfele a sztálini ideológia. Használja ugyan a szocializmus frazeológiáját, de érdemben legalább annyira ellene van a sztálini szocializmus az eszménynek, mint annak idején a hitleri hatalom.

— *Politikai tartalmán túl mi volt még az, ami irritálhatta a nézőket a Tízezer napban? A film sajátos totálokra épülő pentaton szerkezettel építkezik, ez akkoriban szokatlan volt.*

— Noha a filmnek elsődlegesen politikai konfliktusai támadtak, valójában ezek mélyebb, szemléletbeli konfliktusok voltak.

— *Valaki, ha kimegy a moziból, nem csak egy szó miatt megy ki.*

— A mélyebb összefüggések feltárásában is konfliktusba kerültünk, tehát esztétikai értelemben is. Akkoriban mi már jól ismertük a marxi tulajdonfilozófiai elemzésnek azt a nagyon fontos árnyalatát, hogy a magántulajdon negatív megszüntetésével nem a tulajdonviszony meghaladása, hanem egy visszacsúszás történik, évszázadokkal, talán évezredekkel is visszacsúszhat a tulajdoni formáció. Marx a magántulajdon alávalóságának nevezi az államosított tulajdonformát. Azt, hogy a sztálini ideológia a magántulajdont negatív módon megszüntette, azt mi nem tekintettük a szocializmus irányába történő lépésnek. A korabeli ideológia és filozófia viszont progressziót látott benne. A filmnek van egy konkrét története és egy sugallatrendszer, és ez a sugallatrendszer valóságos emberek valóságos igazát, mondjuk úgy, hogy egy nemzeti kortörténeti dokumentumot is jelentett — mindez nem csak a dialógusokban nyilatkozik meg, hanem a képekben is.

— *A film Széles István és Bánó Fülöp sorsát nagyon élesen összecezengeti, és a hangok találkozása végén nem nyújt harmóniát, a disszonanciát végig feszültségteremtő erőként megtartja.*

— A korabeli „esztétikai” követelmények szerint a múltban mindenféle nehézségek voltak, de most, mióta építjük a szocializmust, minden rendben van. Ezt a demagógiát kellett széttörni. Az egyetemes filmművészet vagy irodalom ismert egy másféle szemléletet, ehhez képest mi nem valami újat produkáltunk.

— *Olyan képekhez ezért nem szokott a néző, hogy a folyó feletti boltos hídron átrobog egy vonat, és a vagonokból lovak nyerítenek ki.*

— Ha külön beszélünk a film képi világáról, kétségtelenül tágasabb világa van, mint a korabeli filmek legtöbbjének. Nem egyszerűen egy naturalis látványról van szó, bizonyos szürreális látványrendszerek, bizonyos belső látomások örvénylenek benne. Égészen pontosan úgy lehetne ezt meghatározni, hogy minden kép valóságos is, de képzeletbeli is. Tehát objektív és projektív, amit nagyon nehéz megcsinálni, máig is megszámlálhatóak a sikeres kísérletek.

— *Az álomszerűség szintjén sikerült a filmet megtartani.*

— A *Tízezer nap* nem csúszik el a szétszagotott avantgárd irányba, hanem vaskos és hömpölygő marad.

— *Megtartja az epikát.*

— A költői avantgárd irányába forduló másféle elmozdulás — Huszárik Zoltánra gondolok — rengeteg megújítást hozott, de a társadalmi, politikai konkrétság elsikkadt belőle. Azért jó példánk volt Bartók. Vagy a *Tízezer*

nappal párhuzamosan alakultak ki például Nagy László versei, a Menyegző, a Rege... , a magyar költészet eposzi elmozdulásainak példái. Rokonság van talán hangvételünk között, később, amikor Nagy Lászlóval közelebbi barátságba kerültünk, beszélgettünk arról, hogy milyen irányban lehetne műfajt, esztétikai rendszert teremteni.

— *Esztétikailag is irritálhatta a film az elfogadókat, ez kétségtelen.*

— Azt számtalanszor kifejtették, hogy ez más, mint amire ők számítottak, ez eltér az elvárásaiktól, ez olyan furcsa, nehezen emészthető, és így tovább. Ahogyan Cannes-ban fogadták, amikor elnyerte a rendezői díjat (1967), az már bizonyította, hogy ez egy érthető, egyetemes filmnyelv.

— *Eisenstein is hasonló módon beszélt.*

— Erről nehezebben tudok beszélni, mert tőlem idegen, bizonyos értékelő elemet látok ebben. Nem az én dolgom itélkezni arról, amit csináltam. A későbbi siker azt mutatta, hogy mégiscsak ki tudtunk kerülni a négyéves csapdából, nem volt hiábavaló az ellenállásunk, jól tettük, hogy mindenféle megáláztatás ellenére nem adtuk be a derekunkat.

— *Nemeskürty István stúdióvezetőként mit tett, amikor politikailag, etikailag, esztétikailag ellenállásba ütközött a film?*

— Neki akkoriban volt egy saját véleménye, és volt egy helyzete. Nem engedhette meg magának azt, hogy Aczéllal ujjat húzzon, mert akkor egyszerűen leváltották volna.

— *Ez mit jelent? A film mellett állt ki, vagy a film ellen?*

— Valameddig próbált kompromisszumokat keresni és javasolni...

— *Igaz, hogy leült a vágóasztal mellé is?*

— Igen, mert a helyzet elmérgesedésekor, talán '66 környékén, meg kellett semmisíteni bizonyos képeket, és a filmszakmában nem akadt egyetlen vágó sem, aki ezt megtette volna. Ő akkor kivágott egy '56-os snittet, aminek csak a másolatát tudtuk megmenteni. (Amikor adják össze a kenyereket Tiszaörs főterén, küldik fel a felkelőknek.) Így akarta menteni a filmet.

Azt érdemes még megjegyezni, hogy a mi mindenféle gerinceskedésünk kevés lett volna, ha nincsenek a nyugat-európai történelmi folyamatok. Különösen a francia baloldal felerősödése segített abban — néhány ember a szakmából, akiket nem tudok megnevezni, mert ők sem nevezték meg magukat —, hogy a film kiszabadulhatott a dobozból.

— *Ezt úgy érted, hogy akkor a szakmából többen látták a filmet még első állapotában?*

— Ők jártak fesztiválokra, Párizsba, és elterjesztették véleményüket a filmről, úgy, hogy a franciák végül is „látatlanba” hívták meg a cannes-i fesztiválra. Nem tudom, kinek a jó szándéka játszott itt közre, talán Bíró Yvetté, talán Jancsó Miklóse. Az a dolog szépsége, hogy azóta sem tudom, ki volt, aki segített. Azt azért éreztem, hogy a szakma igazi alkotói mellettem állnak. Magát a harcot, amit viseltem, nem részvétlenül viseltem.

— *Nemeskürty István meddig gondozta a filmet?*

— Néhány konfliktust még elviselt, azután közvetlenül Aczél Györggyel kerültünk konfliktusba. Neki változatlanul az volt a véleménye, hogy mi túllmentünk a kimondhatóság határán, és nem mértük fel azokat a történelmi lehetőségeket, amelyekben belül meg lehet szólalni. Ebben neki igaza is volt, csak mi ezt szükséges dolognak tartottuk, ő pedig másként minősítette.

— *Hogyan került a III-as stúdióba a film?*

— Nemeskürtyvel összekülönböztünk, és azután már csak a legutolsó periódusban, pár igazításra, finomításra került a III-as stúdióba a film, de ennek nincs különösebb jelentősége.

— *Végül is a III-as stúdió jegyzi mindmáig ezt a filmet. Hadd kérdezzek valami teljesen mást: mai szemeddel, agyaddal hogy nézed, hogy gondolkodsz filmed két hősről, Széles Istvánról és Bánó Fülöpről?*

— Nem szoktam erről gondolkodni.

— *Nem szoktál álmodni ezzel a filmmel kapcsolatban?*

— El tudom mondani a film minden képsorát, az összes dialógusát természetesen. Hogyha valamelyik snittből kivágnánk egy kockát is, azt biztos, hogy észrevenném.

— *Hogyan emlékszel Széles Istvánra?*

— Kétféle Széles István él bennem. A valóságos Széles Pista bácsi, aki szintén szerepel a filmben, egy tiszai parasztember, nagy fejszével jár ott az '56-os jelenetben, de más jelenetekben is. És létezik a nevét viselő színész: Molnár Tibor. De én inkább azt akarom elmondani, azt a furcsa viszonylatot, hogy az ember megcsinál egy ilyen filmet, és az élete részévé válik, úgy, mint ahogy minden más, ami megtörtént vele.

— *Négy év volt az életedből.*

— Igen, de az éveken túl van egy másfajta jelentősége is. Szóval, hogy magyarázzam el neked? '56 forradalma pár napig tartott, de jelentősége nem olyan, mint az a pár nap. Időben nehezen mérhető. Így vagyok ezzel a filmmel is. Ott eldőlt az életem, eldőlt úgy, hogy megpróbáljam gerinctörés nélkül végigcsinálni a filmszakmát, megpróbáltam egy új világot teremteni, mert az volt ennek a tétje, hogy tudok-e erkölcsileg, filozófiailag, esztétikailag egy saját világot teremteni, van-e bennem valamiféle teremtőkészség.

Miközben csináltam, megtörtént velem. Az életem része lett, és azt hiszem, nem sokan vagyunk a szakmában, de Kelet-Európában sem, akik végigéltük ezt a nyomorúságos posztsztálini időszakot, és egyetlen mondatot sem kell visszavonnunk abból, amit csináltunk. Én valamennyi filmem valamennyi mondatát vállalni tudom. Ez nem jelenti azt, hogy mindenben engem igazolt volna a történelem, mert lehet, hogy bizonyos dolgokat nem pontosan tudtam megítélni. De igyekeztem a lehető legmélyebb és legpontosabb igazságokat megfogalmazni a lehető legárnyaltabban, a legemberibb módon, mert ez a dolgunk a világban, és ettől lehet nagykorú egy filmművészet. A *Tizezer nap* első vetítése után, amikor Nagy Lászlótól Illyés Gyuláig vagy százan ültek a nagy vetítőben és azt kérdezték tőlem, hogy kész vagyok-e akár meghalni is és elviselni mindazt, ami ezután következik, éreztem, hogy felnőtt számba vesznek, mert elkészítettem egy művet. Ez meg is határozta az életemet.

— *Bánó Fülöpről szoktál-e gondolkodni?*

— Bánó Fülöpnek is volt egy valóságos alteregója a Tiszaháton, Tarpán, valóban sokgyerekes baloldali ember volt. Talán él is még a gyerekeivel és az unokáival.

A magyar nép mély rétegeiben régóta él ez a tiszta és elfogulatlan vágyakozás a néphatalom iránt. Akár Dózsától kezdve.

Bánó tájékozott és szenvedélyes ember volt, azt hitte, sikerül elképzeléseit megvalósítani. Korán jött, plebejus-tragikus alkatú ember... De megvallom, efféle részletek ritkán jutnak eszembe. Inkább mint egy világra gondolok a filmre.



— *Én mégis meg akarom tőled kérdezni, hogy te tulajdonképpen kire hasonlítasz, Bánó Fülöpre vagy Széles Istvánra? Ne haragudj, hogy ilyen személyeset mondok, a te életed kicsit úgy indult, mintha te lennél Széles István — én, aki távolról, de kortársként néztem, legalábbis úgy láttam. És most mintha megváltozott volna, és Bánó Fülöppé alakultál volna át.*

— Nem. Soha, egyetlen pillanatra sem gondoltam, hogy én valakivel azonos vagyok.

— *A filmben elhangzik az a mondat, hogy a „kommunizmus olyan tiszta, mint a pohár...” Így gondolod ezt ma is?*

— Ez valóban elhangzik a filmben, de Juli rögtön hozzá is teszi, „szépen megírták a kommunizmust, mert a papír türelmes, de az ember türelmetlen”. Elhangzik tehát magának a nagy közösségeszménynek az ontológiai cáfolata is. Így, együtt vállalom ma is. Az ember az életében csinál néhány, vagy néhány tucat filmet, és annak valamennyi szereplője egy kicsit ő maga. Nem véletlenül ér véget a *Tízezer nap* József Attila szavaival: „Valami furcsa módon nyitott szemmel érzem, hogy testként folytatódok a külső világban — nem a fűben, a fában, hanem az egészben.”\* De meg is lehet fordítani József Attila szavait, olyanformán: valami furcsa módon érzem, hogy bennem folytatódik a világ. Egy filmrendezőnél az alkotói folyamatban teljesen feloldódik és oda-vissza áramlik a világ öbelé, és az ő világa pedig kifelé. Az egészszel van kapcsolata.

— *Én ezt nem vitatom. Csak most mintha változtál volna.*

— Én már csak azért sem változom, mert mindegy, hogy milyen témához nyúlok, hogy filmet csináljak vagy írok, vagy csak töprengök, mindig csak az egészben gondolkodom, és a teljes egészet akarom megragadni. Képpen, leírt mondatokban vagy kimondott szavakban. Még ha önéletrajzi filmet akartam is csinálni, akkor is mindjárt rádöbentem, hogy saját életemben sem én vagyok a legfontosabb. Írásaimban is csak az egész részeként tudom magamat megjelentetni. Valamiért úgy van ez, hogy az ember akár mint társadalmi lény, akár mint természeti lény együtt van a mindenséggel. Ezért is jutottam el ahhoz az öregkori bölcsességhez, hogy a *másik ember* — mi magunk vagyunk. A *Tízezer nap* folytatódásérzetét huszonöt évvel később csináltam meg, *A másik ember* (1987) című filmben. Nem röstellem, hogy a fűben és a fában folytatódunk, ugyanúgy normálisnak tartom, hogy az emberekben is lehet folytatódni — a másik ember: mi vagyunk. Ez így pontos és igaz.

— *Nagyon sokféle kálváriát végigjárt a Tízezer nap, és csodálkozom, hogy mindezt nem dramatizáltad, hanem mint egy film megszületésének egyszerű folyamatát mondtad el. Hadd kérdezzem meg, ha a filmet most csinálnád, ugyanilyen nehézségekbe ütközne?*

— Tartalmilag ma sem gondolok mást, mint ami a filmben van, ugyanakkor megismételhetetlen a dolog. Ezzel kapcsolatban csak Nagy László pontos elemzésére tudok hivatkozni; Szent György nem kereste az ütközést a sárkánnyal. A sárkány jött. Ha az ember egy adott korban él, cselekedni akar és akarja látni a lényegi összefüggéseket, akkor automatikusan bizonyos ellenállásokba ütközik. Ez lehet politikai természetű, de lehet egyszerűen az igazság iránti közöny. Ha filmről töprengök, nem nagyon érdekel az, hogy

---

\* József Attila: Alkalmi vers a szocializmus állásáról.

ütközni fogok-e vagy sem. Inkább azt tartom természetesnek, hogy ebben az elmúlt negyedszázadban tizenöt évet voltam betöltve. A *Tízezer nap* három évig, a *Nincs idő* másfél évig, a Béres-film tíz évig, a Balczó-film hat évig volt háttérben. Ez utóbbit éppen hogy bemutatták, azután volt pár év, amíg nem lehetett vetíteni. Ha ezeket az időket összeadjuk, akkor az egyik tilalom-ból a másikba estem, de mégis valahogy filmeket csináltam.

— *Az egész életed úgy zajlott, mint a Tízezer nap forgatása.*

— Ez körülbelül jellemzi a történelmi helyzetet is.

— *A posztisztálinizmus után jött a pangás.*

— Tavaly forgattam az erdélyi menekültekről, és megint többféle közeg-ellenállásba ütköztem. Világosan kirajzolódott, hogy a Ceausescu-rendszer mélységesen emberellenes, sztálinizmusba oltott gépezet. Ezt én még abban az időben forgattam, amikor Grósz Károly Aradon találkozott Ceausescuval. Ha összeállítom és bemutatom, akkor kapok a fejemre a kormánytól. De nem ettől féltém. A megszólaltatott emberek családtagjai, rokonai ottmaradtak Romániában, ha én most nyilvánosságra pattintom, hogy valakinek a fia, az apja vagy testvére, vagy a barátja mit mond, nem tudom az otthonmaradottakat vagy azokat, akik talán még haza akarnak menni, megvédelmezni. Mindenki aláírta a dokumentumanyag szereplői közül, hogy hozzájárul a nyilvánosságra hozatalhoz, csak én nem. Az ember a saját bőrét viheti a vásárra, de másokét nem. Százórányi anyag ez, volt vele elég sok álmatlan éjszakám, és én mégis úgy gondoltam, hogy félreteszem, maradjon meg a nemzet számára dokumentumnak.

Ebben az erdélyi filmben valaki a sorsát mesélte, és emlékezem, egy iszonyatos pillanathoz jutottunk, amikor rá kellett döbennem, hogy a művészet nem a leghatékonyabb cselekvési forma. Van, amikor közvetlenebb és direkter cselekvési formákat kell keresni. Ami Petőfit elvitte a segesvári csataterre és Hemingwayt a spanyol polgárháborúba, tehát amikor az ábrázoló akarat elégtelennek érzi azt, amit tehet. Ilyesmit éltem meg most egy éve. Néhány hónapon át forgattam ott az erdélyi határon, és éreztem, hogy az éjszakáim borzasztó nehezen telnek, s állandóan valóságos történelmi cselekvések felé sodródok. Mert ha kialakul a fasizmus bármilyen változata, vörös vagy fehér, akkor a legtöbb, amit filmesként tehetünk, hogy megmutatjuk az áldozatokat. Holott magát az önkényuralmat kellene megszüntetni: valóságos harcban, tíz körömmel.

Ez volt az egyik mozzanat, amelyik a direkt politizálás felé sodort.

A másik pedig, amit a *Másik emberben* gondoltam végig, hogy vér nélküli átalakulásra van szükség.

— *Sietni kell?*

— Nem. Ezt nem mondanám. Az önkényuralmat vér nélkül kell lebontani. A művészet ilyen szempontból csak nagyon áttételesen vagy közvetve segíthet. Arra gondoltam, hogy belekotnyeleskedem egy kicsit közvetlenebbül a politika közegébe. De én a politikára az arosztotelészi értelemben gondolok.

— *Politika és poetica nálad jól megfér egymással?*

— Politikum, esztétikum és etikum számomra egymással összefüggő fogalmak. Tehát a politikát semmiképp sem a köznapi szóhasználatban gondolom, hanem az arisztotelészi fogalomkörben... Vagyis engem nem érdekel a politikának a hatalmi pozicionális része, hanem az a teljes gondolkodás érdekel, amelyben együtt lehet tartani a politikát, az erkölcsöt és a művésze-

tet. Ez egy sajátos realizmus, egy végiggondolásra érdemes ámokfutás; amikor filmet csinálók, a hangsúly az esztétikumra esik, ha be vagyok tiltva, ha harcokba bocsátkozom, az etikumra, és amikor próbálok valamit mozgatni a világban politikai értelemben, akkor pedig a politikum válik hangsúlyossá. Mindez azonban sohasem egymás ellenében, hanem mindig e három fogalomkör együttlétezésében történik. Mert abban a pályám kezdetétől a mai napig maradéktalanul hiszek, hogy a művészet erkölcsi alapok és politikai érzékenység nélkül önmagáért valóvá válik. De elfajul a politika is erkölcs és művészet nélkül, s még az erkölcs is üres moralizálássá hitványul, ha elszakad a politikai realitásoktól és attól a teljességigénytől, amelynek életben tartására csak a művészet képes.

— *Végül: a Tízezer Nap története tulajdonképpen egy abszurd dráma. Különös, hogy ilyen nyugodtan és tárgyilagosan emlékszel vissza a történetére...*

— Annak idején éjszakánként csikorgattam a fogaimat, de hamar megértettem, hol élek, és mi a dolgom. A kollégiumi vaságyon József Attila szavait mormolgattam: „Én nem azért jöttem, hogy bőgjek, hogy buzdítsak, hanem hogy tegyek”... Máskülönben pedig csendes tárgyilagosságra int a gyanú, hogy a hajdanán abszurdnak tűnő hatvanas éveknél zordabb idők jönnek. Meglehet, a nyers piaci diktatúra nagyobb veszélyt jelent majd a magyar filmművészetre, mint a politikai önkény.

Félek: ez lesz majd a kegyelemdőfés.

Adná az ég, hogy ne legyen igazam!

Budapest, 1990. január

EMBER MARIANNE



Tornai József, Csoóri Sándor és Kósa Ferenc  
a *Nincs idő* c. film forgatása közben