

KÓSA FERENC (1937-2018)

# „Tízezer nap fényében”

VINCZE TERÉZ

**A TÍZEZER NAP, KÓSA FERENC NEHÉZ SORSÚ, ELŐBB DOBOZBA ZÁRT, MAJD A CANNES-I FILMFESZTIVÁL LEGJOBB RENDEZŐJÉNEK JÁRÓ ARANY PÁLMÁT OKKAL KIÉRDEMLŐ ELSŐ FILMJE FÉL ÉVSZÁZAD MÚLTÁN IS A MAGYAR FILMMŰVÉSZET MARADANDÓ REMEKMŰVE.**

1967 tavaszán nagy, fekete Volga állt meg a Vas utcában, a Filmművészeti Főiskola kollégiuma előtt, hogy Kósa Ferencet, az akkor még diplomával sem rendelkező, leendő filmrendezőt a Filmfőigazgatóságra szállítsa. Kósának ekkor már három éve állt dobozban a *Tízezer nap* című diplomafilmje, melyet lényegében betiltottak, így diplomát sem kaphatott. A Filmfőigazgatóságon azonban azzal a meglepő hírrrel várták, hogy azonnal szerezen szmokingot, mert hamarosan indulnia kell a Cannes-i Filmfesztiválra, ahol a versenyprogramban fogják vetíteni a filmjét. A magyar filmtörténet e kiemelkedő, időtlen darabjának az elkészülte és bemutatástörténete is rendkívüli és kalandos. Ahogy maga a film, úgy gyártástörténete is a magyar kultúrtörténet jellegzetes tanúságtevője.

Kósa filmfőiskolás hallgatóként, a saját ötletéből írt filmnovellával pályázott a Balázs Béla Stúdióban, hogy a filmet elkészíthesse. A BBS tagsága megszavazta az ötletet, s elkezdődhetett a stúdióban gyártott első nagyjátékfilm munkálatai. Kósa legfőbb művészeti példaképének Bartók Bélát tekintette, s filmje elkészítését a bartóki módszer alapján képzelte el: az autentikus anyag összegyűjtése után, arra alapozva létrehozni saját művészeti alkotását. A rendező nagyjából másfél éven keresztül járta alkotótársaival az országot, hogy megkérdezze az embereket, miképpen élték meg az elmúlt harminc évet, s az így felhalmozott anyagból kezdtek hozzá a forgatókönyv megkomponálásához. Ennek az alkotói folyamatnak társíróként Gyöngyössy Imre és Csoóri Sándor,

operatőrként pedig Sára Sándor volt meghatározó szereplője.

A filmben megjelenő kényes témák (gulág, 1956) miatt a cenzúra is vigyázó szemekkel követte a filmet – a rendező saját bevallása szerint a forgatókönyvnek tizenegy változata készült el, melyből az utolsó három írása során már tanácsadót is kijelöltek melléjük Grigorij Csuhray orosz filmrendező (*Ballada a katonáról*) személyében. A helyzet éredekessége, hogy Csuhray a hatalommal szemben a fiatal alkotók mellé állt és segítette őket abban, hogy az 1956-os jelenetek minél inkább az alkotók elképzelései szerint valósulhassanak meg. Még abban is támogatta őket, hogy 1956-ra vonatkozóan elhangozhasson a „forradalom” kifejezés a dialógusban. Azonban végül a cenzúrabizottság nem bizonyult ennyire rugalmasnak, s a film dobozba került.

A film elkészültét követően Kósának még sikerült vetítést rendeznie, ahol néhány tucat fontos, értelmiségi figurának mutatta meg a filmet. Valószínűleg ennek a vetítésnek a nyomán, az ott résztvevők valamelyikének közvetítésével juthatott el a film híre a Cannes-i Fesztivál szervezőinek fülébe, akik aztán 1967 tavaszán hivatalosan megüzenték a filmpolitika irányítóinak, hogy Magyarország vagy a *Tízezer napot* küldi a versenybe, vagy semmit. Így esett, hogy néhány kisfilm és színészi díj után a magyar film történetének első, jelentős Cannes-i nagyjátékfilm díja megszülethetett: Kósa Ferenc a rendezés díját kapta, abban az évben, amikor a fesztivál nagydíját Michelangelo Antonioni *Nagyítá-*sa vitte haza.

A *Tízezer nap* több szempontból is nagyszabású, mégis nagyon személyes film. Nagyszabásúak a munkálatok, melyek során létrejött: másfél éves gyűjtőmunka előzte meg, majd maga a forgatás is egy évig tartott, látjuk benne a nyári aratás és a téli jégvágás képeit is. A történetet tekintve az 1930-as évektől, a napszámosok és cselédek világából indulunk, hogy a magyar történelem minden fontos állomását balladisztikus, kihagyásos technikával érintve jussunk el a hatvanas évekig.

Ugyanakkor a „nagy történelem” mindig csak a parasztság, a vidéki Magyarország és benne a Széles-család sorsával érintkező, néha csak sejtethető háttérként jelenik meg. A világháború, a földosztás, a rekvirálás, az erőszakos szövetkezetesítés, a gulág, 1956 – mind megidéztenek, hogy a huszadik század középső harmadának magyar történelmét a magyar parasztság szemszögéből, különös fénytörésben lássuk.

A dramaturgiai vezérszál, mely valóban személyes ügygé avat minden történelmi katalizmát, az apa, Széles István és Bánó Fülöp barátsága, ami a 30 év során néha egészen abszurd fordulatokat vesz. Széles (Molnár Tibor) mindig megmarad kubikusból lett, földjéhez mindenáron ragaszkodó parasztembernek, akit a szerzés, az egyről a kettőre jutás anyagi feltételeinek megteremtése hajt, s akinek sorsát és küzdelmeit a legcsodálatosabb líraisággal foglalja össze a jelenet a sikertelen lóvásárlásról. Ugyanakkor Bánó (Koltai János) mozgalmár habitusa, kommunista elkötelezettsége okán a nagyobb, közösségi ügyek szószólójaként, harcosaként jelenik meg, s ezen ügyek miatt alkalmanként barátjával ellentétes térfélen találja magát. Így eshet, hogy a háború után Bánó vezetésével kiosztott földek termését ugyanő rekvirálja el barátjától néhány évvel később; vagy miközben Bánó juttatja a recski gulágra Széles Istvánt a saját gabonája visszalopásáért, ugyanő nyújt menedéket Széles családjának a nehéz időkben. E különös barátság és a két figura politikai ideológiák fölött álló humanizmusa hordozza a film egyik alapvető üzenetét: a történelem nem érthető meg „történelmi távlatból”, csak az egyes emberekből kiindulva, akik meg- és túlélni próbálják ezt a történelmet. Ennek a humanizmusnak, az alkotók filozófiájának jelképes össze-



foglalása a filmben többször ismétlődő mondat, ami egy olyan világ vágyát fogalmazza meg, „ahol nem a dolgok a fontosak, hanem az emberek”.

A film szerkezetét tekintve fontos, hogy az alkotók saját, a második világháború után felnövő generációjuk apáinak történetét és küzdelmeit elevenítik meg, hogy feltáruljon, „mi az az ár, amit fizettek a mostani világért”. S mindezt a keretes szerkezetű cselekmény úgy oldja meg, hogy a történetet az apa elbeszélésévé teszi: a család történetét mondja el fiának (Kozák András), aki másnap kilép a nagyvilágba: elutazik a tengerhez.

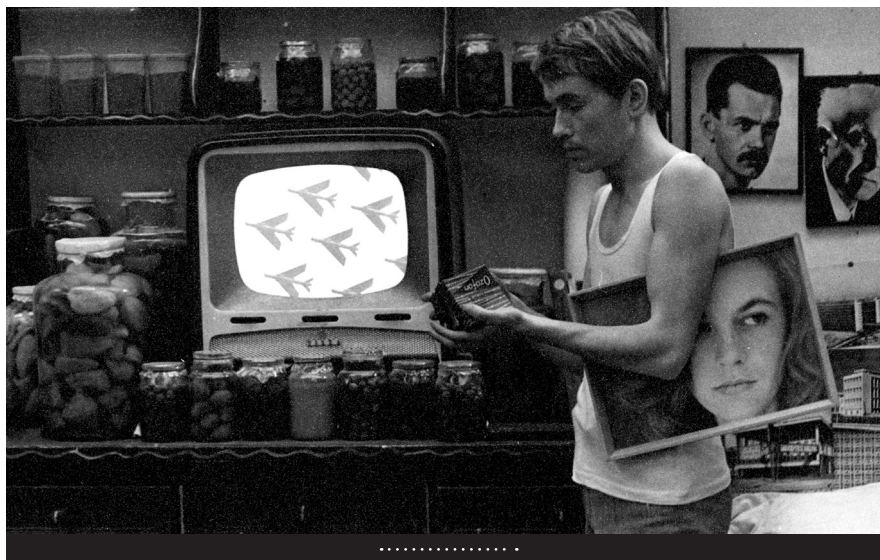
**„Világháború,  
földosztás,  
rekvirálás”**  
(Tízezer nap)

A kevés beszédű, szikár paraszti világ megidézését hatékonyan szolgálja a film epikus nagyszerkezetéhez társuló kihagyásos, balladai forma. A vizuális szimbólumteremtésben pedig Sára kamerája különös költői szépséggel sűríti képekbe a régi és az új (a parasztház kertje mögött magasodó gabonasiló képe), a béke és a háború (a házak sora előtt és a hídon futó lovak, majd a vagonokban háborúba szállított lovak költői, absztrakt képsorai), vagy a börtön és a szabadság ellentétpárját (a záróképsorban megjelenő tengerpart kövei a munkatábor kőbányájára rimelnek).

A film stilisztikáját, filmes gondolkodásmódját tekintve a magyar filmtörténet meghatározó jelentőségű vonulatának kiemelkedő képviselője. Ezen hagyomány első, világviszonylatban is elismert képviselője Szóts István volt. Kósa nyilatkozataiból is kiviláglik, hogy Szóts István művészetét példaképnek tekintette, az első olyan magyar rendezőnek tartotta, aki valóban művészi mértékkel mérte a filmet. Különösen fontosak voltak számára Szóts azon gondolatai, melyeket *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* (1945) című dolgozatában fogalmazott meg, miszerint a magyar filmművészetet a magyar zenével, a magyar irodalommal és



RÉGER ENDRE FELVÉTELEI



Az erősen stilizált formának kultúr- és társadalomtörténeti funkcióját is felismerhetjük Kósa és mások (főleg Sára Sándor és Gaál István) hatvanas évekbeli filmjeiben. A paraszti életforma mint kollektív sors, mint történeti és mint személyes eredettörténet jelenik meg, mellyel ennek a generációnak számat kell vetnie, melynek feldolgozásához (modern, korszerű) formát kell találnia. Az absztrakció, a geometria és stilizálás, a szimbolikussá tétel, a zenei szerkesztés egyszerre fejezi ki azt, hogy az elmesélt történetek absztrahált eredettörténetekként is olvashatók, ugyanakkor a kor követelményeinek megfelelően, filmes értelemben nagyon is egyéni (szerzői) hangon és modern stílusban szólalnak meg.

A korszakban kétféle módon viszonyultak a fiatal filmkészítők a történelem értelmezésének és feldolgozásának generációs kihívásához: vagy arra fektették a hangsúlyt, ahogy az új generáció elszakad, eltávolodik a paraszti közeg által megtestesített gyökerektől – ezt az irányt képviselték többnyire Gaál István filmjei: *Sodrásban* (1963), *Zöldár* (1965), *Keresztelő* (1967). Vagy pedig a kötődésre fektettek nagyobb hangsúlyt. Ez utóbbi típushoz kapcsolható a *Tízezer nap*, ahol a rendező generációját megtestesítő fiú (Kozák András) figurája, mint egyfajta médium, az emlékező feltárás beindítója jelenik meg a történetben. Miközben a cselekményt lényegében az ő elutazása, elszakadása keretezi, valójában éppen ez teszi lehetővé a gyökerek feltárását, a szembesülést a múlttal, a múltnak mint eredettörténetnek a bemutatását.

A *Tízezer napban* a történelmi parabola az egyén reflexiói által (az apa fiának elmesélt történetében) formálódik meg és adódik át személyes eredetként, mely ugyanakkor lehetővé teszi az egyén számára, hogy a nagyobb dolgok, a személyesen túli nagy egészben folytatódjon tovább. Ahogy a *Tízezer nap* végén a fiatal hős monológiájában megfogalmazza: „Mindig úgy képzeltem, tízezer nap fényében látom meg a tengert, és csak belefutok, még a nevemet is elfelejtem... De te mondtad, több a gond, mint ahány nap... Különös örökség maradt rám... Én az egész Földet magamnak érzem, az egészben folytatódom tovább...” •

képzőművészettel egyenrangú társművészetté kell tenni, ami elsősorban is úgy lehetséges, ha a filmművész a film önálló törvényszerűségei szerint gondolkodik és sajátosan filmi formát teremt. Ennek a sajátosan filmi formának és esztétikának a legtöbb olyan eleme, melyet Szóts az *Emberek a havason* (1942) és az *Ének a búzamezőkről* (1947) című filmjeiben megvalósított, követőre talált a *Tízezer napban* is.

A Szóts-i örökségre rímelnék Kósa filmjének olyan jellemzői, mint az egyszerű parasztemberek életének bemutatásakor alkalmazott lírai realizmus, mely konkrét életanyagra támaszkodik, s egyszerre tudja elkerülni azt, hogy hőseit egzotikus csodabogaraknak mutassa, ugyanakkor képes a paraszti gondolkodás archaikusságát hitelesen megőrizni: az életet adó föld, a hajlékot nyújtó ház, és az állatok tisztelete (mint például a bocsánatkérés a disznótól, melynek kicsinyei halálra fagytak, mert a szalmát eltűzelték). Színészválasztásban az amatőr szereplők vegyítése a profikkal szintén erősíti a realizmus érzetét. A természetes helyszíneken, a vidék, a táj látványát dramaturgia szereppel felruházó, rendkívül expresszív ábrázolásnak juttatott kiemelt szerep; a vizuális koncepcióban a nagyon tudatosan megválasztott képkivágatok, szokatlan nézőpontok alkalmazása, ami a kamerát újszerű szubjektivitással ruházza fel – mindez egyszerre jelent érzelmi többletet, s ugyanakkor látványalapon teszik művészivé a kifejezett tartalmat.

**„Közelebb áll a zenéhez”**

(Tízezer nap – Kozák András)

Szótsnál mindig érezzük, hogy a filmkészítés legfontosabb pillanata a beállítás megválasztása, s Kósa és Sára e tekintetben nagyon hűséges tanítványok. A *Tízezer nap*ból legelőbb is talán a képzőművészeti igényű vizuális tudatosság tűnik fel az elemzőnek. Tobzódunk a tisztán geometrikus, absztrakt ornamentikára emlékeztető képi megoldásokban. A film (számomra) legemlékezetesebb képsorai mind ilyenek. Az indítás, a távolból fényképezett menet, a vízszintesen fordított hidroglóbuszal; a parasztházak között magasodó magtár sötét, szögletes tömbje; a munkára gyülekező kubikosok „sormintái” a havas tájon; a vasúti híd szabályos vonalai között futó lovak; a gyárkémények geometriája; s talán a legszebb: a képen párhuzamosan egymás felett húzódó két hársor, mindkettő előtt egymás után vonuló lovakkal.

Az egész film zenei jellegű szerkesztettsége vizuális és dramaturgiai szinten is beteljesíteni látszik azt, amit Szóts nyilatkozott ideáljáról, a filmszerű filmről: olyan film, amely közelebb áll a zenéhez, mint bármely más művészethez. Kósánál a zenei ihletés nemcsak abból nyilvánvaló, hogy saját filmkészítői módszerét követve fejlesztette ki, de abban is, ahogy a képi és a hangsávon is „zenél”. Gondoljunk csak a recski kőbányában munkadalt, rigmust éneklő rabokra, vagy arra, amikor Bánó Fülöp a marhák nyakába akasztott kolomp hangjáról értekezik.