

KOVÁCS ANDRÁS TÖRTÉNELMI FILMJEI

ÜZEN A MÚLT

MURAI ANDRÁS

KOVÁCS ANDRÁS ÉLETMŰVÉNEK FELE TÖRTÉNELMI FILM, A MÚLTAT A KORTÁRS KÖZÉLET ÉS POLITIKAI RENDSZER PROBLÉMÁINAK KIMONDÁSÁRA HASZNÁLTA.

„Engem a történelmi film nem érdekelt.” – idézi fel önéletrajzában Kovács András még a *Hideg napok* rendezése előtt megfogalmazott álláspontját. Aztán elolvasta Cseres Tibor regényét, majd 1966 és 1985 között készített hét történelmi filmet, vagyis játékfilmjei fele foglalkozik a 20. század sorsfordító eseményeivel. Mit fedezett fel a *Hideg napokban*, ami a magyar múlt felé irányította rendezői figyelmét? „Észre sem vettem, hogy ez történelmi téma.” – írja a regény olvasásának élményéről; sajtó korának problémáit látta benne, mindekelőtt a felelősségvállalás kérdését. A második világháború addig tabuként kezelt epizódjában, a kollektív feledésbe süllyedt 1942-es újvidéki vérengzés szereplőinek önfelmentő magatartásában megtalálta a kádári konszolidáció utáni magyar közélet egyik jellemző vonását. Számára ugyanis a *Hideg napok* a lehetőségeket rosszul értelmező, vagy azokat nem kihasználó figurák cselekvési szándékának hiányáról szól.

A *Hideg napokkal* (1966) Kovács András kapcsolódott a Kádár-korszak filmtörténetének egyik meghatározó, hatvanas években indult tendenciájához, amely a múltat a kortárs közélet és politikai rendszer problémáinak kimondására használta. Jól ismert a szocialista időszak történelmi témákat feldolgozó filmjeinek summája, miszerint azok nem elsősorban a múltból, hanem a jelenről szólnak. A megállapítás persze túlzó, hiszen szórakoztató műfajként is megjelent időnként a moziban a történelmi film (*Egri csillagok*, 1968; *A kőszívű ember fiai*, 1965; *A tizedes meg a többiek*, 1965; *Fekete gyémántok*, 1976), legtöbbször azonban az alkotók a múltból választott szereplőkkel, eseményekkel

és konfliktusokkal a jelen bírálatát fogalmazták meg. Hasonló elgondolás dolgozik Kovács András filmjeiben is, aki azért választotta témájaként a múlt fordulópontjait, hogy azok kontúrjait kiemelve összetett, de jól elemezhető, modell értékű helyzetet teremtsen az egyén és történelmi-politikai környezete függőségi viszonyának vizsgálatához.

Azok a közelmúltbeli események érdekelték, amelyek fontos szerepet játszottak a szocialista rendszer önképének alakításában is. Az általa megidézett történelmi korszakok az 1918-19-es forradalmak és a személyi kultusz időszakára esnek, és politikai üzenetük illeszkedik a rendszer kollektív emlékezetet meghatározó történelemszemléletéhez: a Horthy-rezsim felelőssége a II. világháborúban, a Tanácsköztársaság népforradalmának igazsága, a fehérterror igazságtalansága, az ötvenes évek személyi kultuszának „elrontott viszonyai”, ahogy a rendező fogalmazott egy korabeli nyilatkozatában. Kovács filmjei mégsem politikai kurzus-filmek, célja ugyanis nem történelmi tablók forgatása volt, nem egy adott korszak általános érvényű jellemzése érdekelte, hanem a személyes cselekvés lehetősége vesztet az időszakokban. A történelemanalízis számára lehetőség volt közéleti érdeklődésének más terepen való kifejezésére. A jelen idejű konfliktusok megvitatásának szemléletmódját, ami már sikeresen bevált például a *Nehéz emberekben* (1964), vagy a *Falakban* (1967) áttemelte a történelmi témákba. Így érthető, hogy múlttal foglalkozó filmjeinek egy részét ő maga publicisztikának tekintette, például a II. világháborúban Horthy kiugrási kísérletét feldolgozó *Októberi vasárnapot* (1979)



történelmi riportnak nevezte. Mivel a személyes érdekek konfrontálódását konkrét történelmi helyzetekre is hitelesen tudta alkalmazni, nem kellett változtatnia a filmkészítő általa elképzelt társadalmi szerepén a történelmi filmek rendezőjeként sem. Akár kortárs problémákat kibeszélő filmeket (*Nehéz emberek*, *Falak*, *Extázis 7-től 10-ig*), akár a közelmúlt fehér foltjait tisztázó alkotásokat készített, számára a film a közös ügyek, a társadalmi tünetek megvitatásának médiuma.

KAMARAFILM ÉS HITELESSÉG

Kovács András különböző korszakokat vitt filmre eltérő stílári megközelítésben, ugyanakkor történelmi filmjeinek van két ismétlődő, egymást feltételező komponense: egyik a kamara-jelleg, a



háború idején játszódó *Bekötött szemmel* (1974) nagyon hasonló képletre épül, hiszen a főszereplő káplán belső dilemmáihoz képest itt is csak apropó a megidézett történelmi korszak. Az *Októberi vasárnapban* pedig épp ellenkezőleg, a háborúból való kilépés politikai-diplomáciai eseményei mellett elhalványul Horthy szárnysegédjének személyes drámája. Különösen hangsúlyos ebben a filmben az archív felvételek használata, korabeli híradófelvételek segítik a korhűség megteremtését és a rezsim propagandájának érzékeltetését. Ehhez a háttérhez kapcsolódva olyan erős a politikai manőverek bemutatása, hogy a tiszt és a férjes asszony szerelmi története jelentéktelen mellékszálá degradálódik.

Kovács a *Hideg napokban* tudta hibátlan összhangba hozni a kamara-helyzetet a hiteles történelem-analízissel. A modern film új megoldásainak alkalmazása pedig a korszak klasszikusává emelte a művet. Ahogy Gelencsér Gábor rámutat a Kovács Andrásról írt pályaképben, a *Hideg napok* azért egyedülálló a hatvanas évek film-történetében, mert együttesen, egymásból kibontva érvényesít két modernista formai megoldást: a zárt szituációs drámát és az időrend felbontását. (Filmvilág 2015/7.) A zárt tér a börtön, ahol a film jelen idejében négy egykori katonára kihallgatásukra várva egymással vitatkozva igyekszik értelmezni

másik a történelmi hitelesség igénye. Az előbbi – a zárt terek, ismétlődő helyszínek, kevés szereplő és erős verbalitás – lehetővé teszi a személyes- és a csoport-érdekek ütköztetését, és az erre adott reakciók elemzését, az utóbbi – hiteles történelmi forrásokra, vagy éppen archív felvételekre támaszkodva – éri el a néző bevonódását a történelmi-politikai játéktérbe. A behatárolt térben morálizáló, vitatkozó szereplők és a történelmi körülmények minél hitelesebb rekonstrukciójának viszonya filmként változó eredményt mutat. Kovács '70-es években készített munkáiban nem jön létre a kettő egyensúlya. A Tanácsköztársaság leverését követő időben játszódó *A magyar ugaronban* (1972) például

„A közelmúlt fehér foltjait tisztázó alkotások”

(*Hideg napok* – Latinovits Zoltán és Szatmári István)

a történelmi események csak háttérként, illusztrációként vannak jelen, és elválnak a szereplők folyamatos helyzetelemzésétől. Kovács ebben az esetben is korabeli dokumentumok, levéltári források alapján dolgozta ki a forgatókönyvet, de a központi figura, a középiskolai tanár morális kétségei, önreflexiója szinte függetlenedik a fehérterror időszakától – bármelyik történelmi korszak adhatná a hátteret. Ez az oka, hogy a korabeli kritikák és a rendező is példabeszédnek tekintti ezt a munkáját. A főszereplő kompromisszum keresése az alkalmazkodás általános érvényű dilemmáját hordozza, ami tükrözi az 1968 utáni lehangolt, csalódott értelmiségi közhangulatot. Következő rendezése, a második világ-

a megtorlásban játszott szerepüket. A rendhagyó időrend az általuk megidézett öt évvel korábbi újjvidéki tömeges kivégzések mozaikjait helyezi egymás mellé, a háborús körülményeknek megfelelő valóságghű ábrázolásban. A „belsőből” bomlik ki a „külső”, az egyes visszaemlékezések eltérő nézőpontjain, a személyes motivációkon keresztül jutunk el a tények rekonstrukciójáig – úgy, hogy a film végig megtartja az események megélésének több nézőpontúságát.

Bár későbbi filmjeiben Kovács nem jut olyan messzire a múlt tényeken túlmutató, elvontabb értelmezésében, mint a *Hideg napokban*, monomániásan folytatja a lehetőségek és az egyéni cselekvés viszonyának vizsgálatát a kiélezett történelmi helyzetekben. A *Hideg napokhoz* – véli Kovács András egyik nyi-



it és embert nyomorító gépezetét), ami egyúttal kijelölte a rendszer ábrázolásának egyik sajátosságát: a hatalom arctalan, kiismerhetetlen gonosz erő. Kovács ugyanakkor elhelyez a filmben két, a személyi kultuszt történelmileg hitelesítő, és a ménestelep szűk világát kitágító rövid jelenetet. A munkatábor megmutatása a hetvenes évek végén bátor tett, addig elhallgatott tény közlése, míg Rákosi Mátyás pár pillanatig tartó, zavarba ejtően kedves bácsiként való szerepeltetése elodázza a legfelsőbb vezetés felelősségének kimondását.

DÖNTÉSKÉNYSZER

A filmekben végigtekintve kirajzolódik még egy közös vonásuk, mégpedig az elkerülhetetlen tragédia. Ez részben azért szükségszerű, mert tragikus történelmi események jelentik a cselekmény hátterét, másrészt az alkotó a filmjeire jellemző végletes történelmi szituációkat oly módon választja ki és építi fel, hogy döntéshelyzetbe kényszerítse szereplőit, amelyből épségben nem lehet kijönni. A helyzetekbe kódolt a szereplők végzete. Úgy írta meg Kovács András a figuráit, hogy ha ki akarnak mászni a csapdából, át kell értékelni szerepüket, szembefordulva mindazzal, amire társadalmi helyzetük determinálta őket – erre azonban nem képesek.

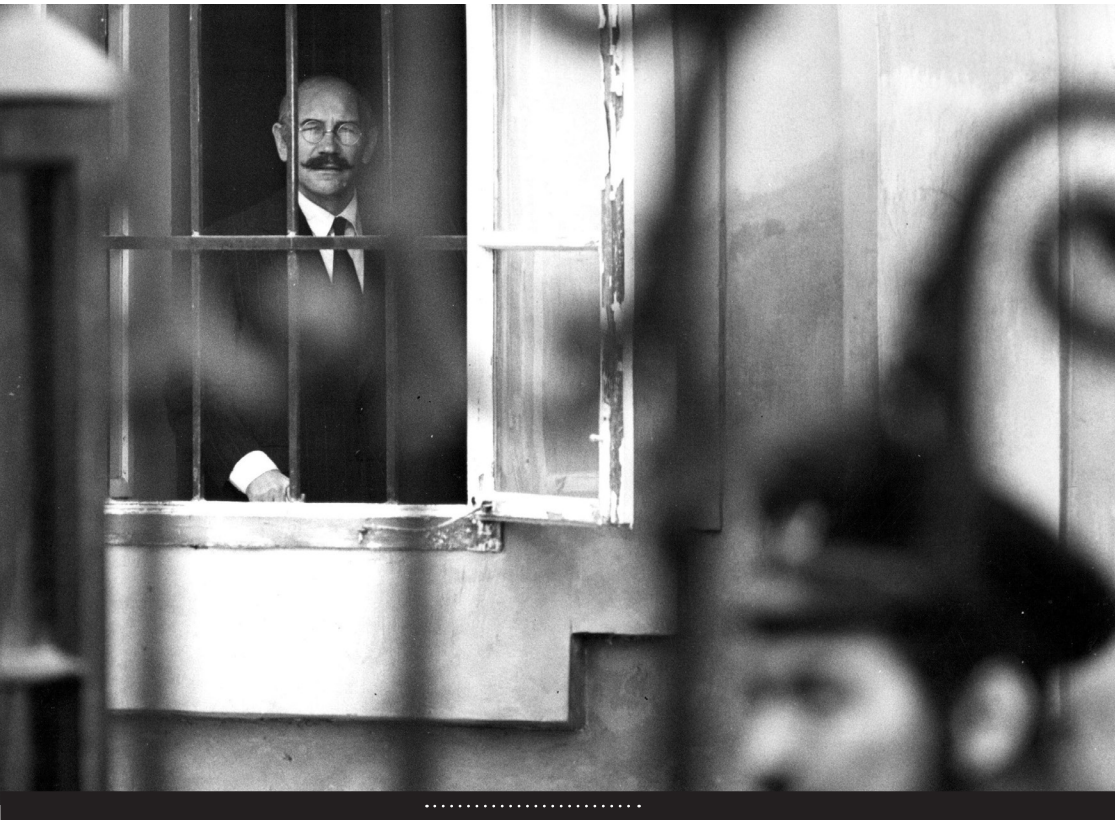
A rá jellemző társadalmi aktualitás-érzékenység befolyásolja a történelmi témák interpretálását a hetvenes években is. *A magyar ugaron* és a *Bekötött szemmel* is a személyiséget a helyzet felismeréséért és a cselekvés szükségességéért teszi felelőssé. Ugyanakkor feltűnnek e két film szereplőinél az évtized „értelmi-ségi filmjeire” jellemző vonások is, mint a történelmi szituáció (tulajdonképpen a kádári Magyarország) korlátainak felismeréséből fakadó passzivitás, és a kompromisszumok keresése. Szintén új a vélemények konfrontációja mellett a monológok, a belső víziók megjelenése: mintha magányosabbak volnának Kovács filmjeinek hősei, mint korábban. *A magyar ugaron* főszereplője, a radikális magatartást kerülő tanár a hetvenes évek tipikus értelmiségi figurája – azzal a lényeges különbséggel, hogy Zilahy tanár úr a film végén a forradalmat képviselő diákjaihoz csatlakozik. Ezt a befejezést azonban – kellően kidolgozott motiváció hiányában – inkább a kortársakhoz intézett biztató üzenetként értelmezhetjük. *A Bekötött szemmel* is egy személyben

latkozatában – *A ménészgazda* (1978) áll legközelebb. Bár a történet nem annyira sűrített ebben a Rákosi-rendszerben játszódó filmben, az alapszituáció itt is feloldhatatlan ellentmondásokat hordoz magában. Az iskolázatlan Busó Jani, akít a határ menti ménestelep élére felülről helyeznek, szembe kerül a neki alárendelt, a ménest valójában vezető, feladatukat szakmailag kifogástalanul végző Horthy-katonákkal, majd a saját elvtársaival, a párt mindenható uraival is. A gyanakvásnak és bizalmatlanságnak ebben a viszonyrendszerében nem jöhet létre a szereplők együttműkö-

„Bármelyik korszak adhatná a hátteret”

(A vörös grófnő – Básti Juli)

dése – ismét olyan helyzet, s valószínűleg ez ragadta meg Kovács Andrást Gáll István azonos című regényében, aminek nincs elfogadható megoldása. A főszereplő újra és újra ugyanazokat a helyszíneket járja be egyre kétségbeesettebben, a teleptől a pártirodákon át a kocsmáig és a szeretőjéig, a körforgásból azonban nem tud kilépni, míg a rendszer mechanizmusa meg nem öli a szereplőket. *A ménészgazda* az ötvenes évekről szóló filmek legtermékenyebb korszakának egyik indító darabja (1978 és 1983 között egy tucat játékfilm tárta fel a személyi kultusz visszaélése-



harcol a kor női szerepeivel, a családi elvárásokkal, és a politikaiak mellett házastársi viták is tarkítják az arisztokrata pár történetét. A *vörös grófnő* – ellentétben Kovács korábbi munkáival – elsősorban történelmi tablóként működik, a történelmi hitelességet Andrassy Katinka tanácsai mellett az archív felvételek biztosítják, de legmeghatározóbb vonása a filmnek a korhű látványvilág. Mint ha Kovács sejtette volna, hogy nem lesz többet lehetősége komoly költségvetésű film forgatására, és az 1910-es évek díszleteit hűen rekonstruáló kosztüms életrajzi filmet készített. A pazar kivitelezésű jelmezekkel és enteriőrökkel nem tudja felvenni a versenyt a történelem forgatagában meghatározó szerepet játszó Károlyi és Andrassy egymással és

ültköztet eltérő nézőpontokat, így inkább a monológ, mint a párbeszéd a jellemzője. A második világháború színterén játszódó történetében a konfliktus először a káplán és egy, a háborúban részvételét megtagadó közkatona között éleződik, majd a film második felében a pap belső vívódására kerül a hangsúly. Mindkét szereplő szembenéz addigi magatartásával, de míg a honvéd kitarig igazsága mellett, élete árán is, a káplán képtelen hitnek felülírására és végül összeroppan a döntésképtelenségben.

Kovács négy filmje foglalkozik a második világháborúval, mindegyik másként közelít a magyarok szerepvállalásához. A *Hideg napok* a múlttal szembesítés filmje, a *Bekötött szemmel* az elvakító hitről szóló példázat, az *Októberi vasárnap* a felelősség és cselekvés késői felismerésének drámája, míg az *Ideiglenes Paradicsom* (1981) egészen más stílusban, lírai hangvételben beszéli el szerelmi történetét 1943-44-ből. Kovács András francia kultúra iránti érdeklődését mutatja, hogy a hazánkban menedékjogot kapott szökött francia katonák sorsát kétszer viszi filmre, a játékfilmmel egy időben ugyanis készített dokumentumfilmet a

„Míg a rendszer mechanizmusa meg nem öli”

(A ménesgazda – Horváth Sándor)

katonák visszaemlékezései alapján (*Menekülés Magyarországra*, 1981). Az *Ideiglenes Paradicsom* romantikus szerelmi történet, ami hangvételében legalább olyan közel áll a két évvel későbbi, kortárs időben játszódó munkájához, a *Szeretők*höz, az életmű egyetlen darabjához, ami egyáltalán nem foglalkozik közéleti kérdésekkel, mint addigi történelmi filmjeihez. Rendhagyó módon itt kevésbé fontos a politikai-ideológiai analízis, és a tragikus befejezésnek sem kizárólag a történelmi körülmények (a németek megszállják az országot és a zsidó nőt elhurcolják) az okai, hanem a szerelmesek eltérő habitusa és motivációja.

Állandó kérdésére, miszerint lehetséges-e a korábbi meggyőződésünk megváltoztatása a körülmények hatására, Kovács András talán csak egy filmjében válaszol egyértelmű igennel. A *vörös grófnő* (1985) kivételes egyéniségeinek, Károlyi Mihálynak és Andrassy Katinkának szinte magától értetődő döntése a származásuk alapján elvárt nézeteik átértékelése. Kovács ebben a történetben is az összeütközéseket kereste, és talált is bőven Andrassy Katinka személye köré szervezhető konfliktust. A „vörös grófnő”

környezetükkel vívott konfliktusainak bemutatása, így a film gyakran ismeretterjesztő szerepbe csúszik át – igaz, a filmpublicisztika mindig is a rendező sajátja volt.

A közéleti témák iránt elkötelezett alkotó üzenetének is tekinthetjük, hogy Kovács András több ízben – a játékfilm mellett két alkalommal dokumentumfilmben – foglalkozott Károlyi Mihály és Andrassy Katinka életével. Mintha bennük találta volna meg az általa például értéktűnek tartott magatartásformát, a politikai kívülről elutasító, a körülményekkel szembehelyezkedő, és saját attitűdjüket megváltoztatni képes cselekvő személyeket. A *vörös grófnő* utolsó jelenetében az emigrációt választó házaspár az éj leple alatt titokban, gyalog, egy bőrönddel a kézben hagyja el az ország határát. Ez az utolsó képsora a rendezői pálya történelmi filmjeinek. Szomorú, múltunk más korszakait is felidéző lezárás, gondolhatnánk, de akkor Kovács még tervezte a film folytatását. Az újabb részekre azonban nem került sor, „helyette” leforgatta a kétrészes dokumentumfilmet *Károlyi Mihály emlékezete* (1988) címmel. Ez alkalommal is a filmkészítéssel igazolta ars poeticáját: mindig van lehetőség a cselekvésre. •