



Kóháti Zsolt

A *plein air* a '60–70-es évek magyar filmművészetében

Annak a ténynek, hogy a játékfilm a tárgyiasult művészet hagyományosan (egyik) legköltségesebb terméke, mélyreható esztétikai következményei vannak. Már a némafilm arra törekedett, hogy a világ bármely táján megérthető s így forgalmazható, a belé fektetett tőkét – legalább részben – visszatérítő legyen: a történet sémái, a pantomimika, a képsorok közé iktatott, bármelyik nyelvre lefordítható „felírások” stb. mind-mind ezt a célt szolgálták. A hangosfilmmel csak kiélezettebbé vált a küzdelem a nemzetközi figyelem megnyeréséért, s ebben a harcban az angol s más „világnyelvű” kinematográfiák kiegyenlíthetetlennek látszó előnnyel bírnak. Éppen ezért Fejős Pál, amikor az 1930-as évek elején hazatért Amerikából, hogy francia–magyar tőkével, összefogással művészi igényű játékfilmet készítsen, az „exotikum”-ot jelölte meg mint kívánatos jegyet, amelynek hordozójaként a magyar hangosfilm is érvényesülhet, akár az óceánon túl.¹

Pontos a kifejezés. Az ógörög-latin melléknév – *exoticus* – idegent, külföldit jelent, az ógörög *exóterikosz* pedig kinyilatkoztatottat, különlegeset, ám egyszerűen népszerűt, közérthetőt. Fejős tehát olyasmit igényelt a hazai filmtől, amit csakis ez jeleníthet meg, amiként az amerikai film a magyar néző számára volt egzotikus, sajátos, összetéveszthetetlenül jellegzetes. Magyarországi táj, környezet, embertípus, szociológiai sajátosság: ezek lehetnek a nagyvilágnak szánt magyar hangosfilm sikertényezői. Hozzávéve, hogy Magyarországon már a némafilm-korszakban éltek a szerencsés adottsággal, mely a napsütéses időszak viszonylagos hosszúságából következett: tavasszal-nyáron külső helyszíneken forgattak, ősszel-télen stúdióban. Fejős azonban maga sem tudott teljesen eleget tenni az egzotikum követelményeinek, itthoni kollégái még kevésbé. A Móricz Zsigmonddal szövetkező osztrák Georg Höllering kivételével (*Hortobágy*, 1936) népies giccsek születtek szakmányban, s csak a második világháború után, legerőteljesebben Fábri Zoltán Cannes-ban is ünnevelt *Körhintájával* (1955) sikerült méltó módon érzékeltetni lehetőségeinket.

Az 1960-as évek magyar „új hullám”-ával – például Kósa Ferenc *Sodrásban* című filmjével – tételről tételre megvalósultak az egzotikum jelentéstartományából eredő kívánalmak. Ekkortól érvényesült a leghatásosabban az a felismerés is, hogy a szabad tér, az idegenforgalmi reklámok segítségével is világgá kürtölt magyar táj („puszta”, „Balaton” stb.), flóra és fauna, épített környezet és lakóinak fiziognómiája a mozgófénykép megörökítésében a világkultúra részévé válhat a honi *plein air* festészettel, Nagybánya (1896-tól Hollósy Simon, Réti István, Thorma János, Ferenczy Károly, Iványi Grünwald Béla) teljesítményeivel, ezek folytatásaképp a „posztnagybányai” Gresham Kör, Szinyei Társaság stb. törekvéseivel párhuzamosan.

Jancsó Miklós személyes adottságai, körülményei – népi kollégista, néptáncos múltja, filmhíradós helyismerete stb. – mellett Banovich Tamás tervezői együttműködése tették



lehetővé az 1960-as, '70-es évek fordulóján, hogy állandó forgatási helyszín alakulhatott ki a gyarapodó életmű szükségletei szerint a fővároshoz viszonylag közel, a Csepeli-síkságon, a Kiskunsági Nemzeti Parkban, Apaj-pusztán. Az 1968-as *Csend és kiáltás* emellett Kunszentmiklóson, Selyem Zsigmond tsz-elnök tanyáján készült, s a *Magyar rapszódia* (1978) verekedésjelenetét is itt forgatják majd.² Emblematikus magyar filmkörnyezet tárul elő itt. Síkság, parasztházak, töltés, vízfelület. Az ógörög ihletésű, de véresen mai tanulságokra jutó, Gyurkó László színpadi műve (1968) nyomán Hernádi Gyula és Gyurkó által írott *Szerelmem, Elektra* (1974) ezen felül egy „általános emberi” – mindamellettt valamelyest keleti tónusú – „plein air” látványvilágot tár elénk, hogy aztán a film végi vörös helikopter a mába zökkentsen vissza. Vicze Zsuzsa jelmeztervező a magyar paraszttöltözetet kortalan, fehér – „uniszex” – gyolcsruhára cseréli, és Banovich építményei is afféle „őskunyhók”: egyszerre archaikusak és modernek.

Itt kapcsolódunk valami általánoshoz, egyetemeshez, ami a (létezőnek elfogadott) filmsztétika egyik alapproblémája. Fölkutatandó ugyanis – ha van – egy-egy uralkodó művészeti irány, amely az adott korszak más művészeti ágaiban is igazodási tényező. Tudatos vagy ösztönös alkotói választás eredményeképp. Ilyen – Jancsó és követői esetében – a szerves (organikus) építészet. Nálunk épp az 1960-as évek végén lendült neki Bartók, Kodály, Lechner Ödön, Kós Károly örökségét folytatva Makovecz Imre, Csete György ez irányultságú munkássága. Természeti formák hasznosultak általuk, régészeti leletek (alaprajzai) születtek újjá, a népi kultúra kínált megvalósulási lehetőségeket. Mitikus tetté vált körükben az építészet, a kollektív tudattalan nyilatkozott meg „anthropo- és zoomorph” építményeikben.³ Tegyük hozzá: Jancsónál és filmes társainál a szerves építészet rejtett ösztönzése nem párosult ideológiai dogmákkal (pl. Rudolf Steinert minősíthetetlen értékrendű tanainak hatásával). Banovich merőben gyakorlatias megfontolásokból merített ebből a forrásból: táncfilmjei egy „gömbszerű térben” kellett hogy megvalósuljanak. Ennek lett eredménye egy térből-időből kiszakadt, kozmikus élmény.⁴ Így született meg nagy hatású, egyes mozzanataiban a kritikát meghökkenítő táncfilmje, *Az életbe táncoltatott leány* (1964). Jancsó Miklós e film láttán választotta szövetségesül volt kollégista társát, akivel gyermekkortól datálódó folklórszeretete is rokonította. S miközben a felvevőgép szabta követelmények miatt a valóságosnál 40-50%-kal nagyobb tárgyakat kellett helyezni a kamera látóterébe, az egész léptéke mégis emberi maradt. Az „ember, az állatok, a madár és a ló” ilyen szemlélet jegyében váltak látványelemmé.⁵ Maguk az építmények is „elmozdultak” önmagukhoz képest: sosem volt, de lehetséges parasztházak emelődtek. A roppant csűr faszerkezetét középkori nürnbergi szokás szerint marhavérrel itatta át Banovich, s tette rajzosabbá; a kavicspadlóval – csupa kis „gömb”! – a makrokonstrukciót ismételte meg, s szaporította végtelenre. Puritán, később barokkizáló díszletek kerültek Jancsó filmjeibe Banovich műhelyéből. Az „őselemek” – föld, tűz, víz, égbolt, napfény – mellett vagy helyettük redukált és mesterséges változataik – alkonyi megvilágítás, mendence, gyertyafény stb. – jutottak szerephez. A kívülről nem mutatott építmény gyomra filozofikus töltetet kapott: a „belső semmi” ábrázolásáé.⁶ Hogy mindez azonnal szétterjedve és közvetlenül – de akár párhuzamosan – hatott, bizonyíték rá – például – Fejér Tamás filmje, *A beszélő köntös* (1968). Pusztaképe (operatőr: Herczenik Miklós) azonos szemléletű a Jancsó-munkatárs Kende Jánoséval. A statisztéria keresztirányban mozog, viszonylag hosszú beállítások figyelhetők meg itt (egymásnak adják a szót a lineárisan elhelyezkedő szereplők, csoportok stb.). Az összeringó sás és virág népdalként jeleníti



meg Lestyák Mihály bíró (Iglódi István) és Cinna cigányleány (Detre Annamária) szerelmét. Népművészeti remeklés, egyszersmind „opart” kisugárzású a filmbeli kemence (díszlettervező: Romvári József), a népi és parasztpolgári, nemesi ruhák műbőr-rátétei (jelmez: Katona Piroska) ugyanilyen módon korhűek-időtlenek.

1968 Jancsó Miklós ellentmondásos elfogadásának esztendeje. Legjelentősebb filmművészi munkáiként tartják számon világszerte, ám a *Csend és kiáltás* az olasz filmelmélet óriásának, Guido Aristarconak a kérésére sem jelenhetett meg a velencei filmfesztiválon.⁷ Ugyanakkor azonban Bíró Yvette és Újhelyi Szilárd fölismereti az MSZMP-be kölcsönös engedmények, enyhülés eredményeképp visszavett Lukács Györggyel Jancsó (és Kovács András) jelentőségét, amelynek a lezárult lukácsi esztétika szempontjából már nincs érdemi következménye.⁸ Ettől kezdve mindamellelt megtörik a jég; Rényi Péter, Gyertyán Ervin és mások kötelességüknek érzik, hogy időről időre megszabják Jancsó megítélésének irányvonalát a központi pártlap, a *Népszabadság* hasábjain és más helyütt. Párhuzamosan ezzel, az élclapok, a rádiókabaré stb. még sokáig fakasztanak kacagást Jancsó nevének pusztá említésével akár. „Kettős könyvelés” alakul ki: eltér az itthoni s a külföldi értékelés, noha nyílt és durva – főként pedig: hivatalos – támadásnak sincs többé helye idehaza.

Mindmáig alapvető a félreértés Jancsó munkásságára vonatkozólag. Jancsó Miklóssára, aki sokszor leszögezte: a film – ipar.⁹ Tehát ő – következésképpen, tesszük hozzá – iparos. Aminek nem mond ellent, hogy ki-ki ízlése és intellektusa szerint, itthon és külföldön, érzékeny tanulmányokkal, strukturalista és egyéb elemzésekkel ne tárhasson föl rejtett összefüggéseket, törvényszerűségeket. Mert ahhoz sem fér kétség – a hetvenes években legalábbis –, hogy Jancsó munkái: műalkotások (is). Jancsó amellett, hogy iparos, iparművész is. Alkotásai nagyon sokszor a *művészi alkotás* sokarcúságával, többértelműségével bírnak, de legalábbis azzal a nagyszerű képességgel, hogy a közönség (fiatal és idősebb értelmiségiek) az intézményesült szabadsághiány pótszereiként fogadhassa be őket. Lukács szintén megkockáztatta, hogy Jancsó történelemszemléletét mint elméleti vizsgálódás tárgyát kezelje (érvként használva egy romantikus viszonyulás – a Kósa Ferencé – bírálatához stb.) Nekünk már könnyebb a dolgunk: különösen az életmű lezáruló félben levő szakaszáról pillantva vissza – s ez módszertanilag kifogástalan – kétségünk sem maradhat afelől: *omamentika* a Jancsó filmjeinek „történetfilozófiai” vonulata éppúgy, mint a jelmezek, kellékek rendszere, az építmények, az akusztikus és verbális világ, tömeg és egyén térbeli viszonyulása, megjelenítése, a koreografikus ábrázolásmód stb. Szó sincs persze arról, hogy ne volnának érdemleges történelmi üzenetei Jancsó Miklósnak, aki Erdélyből származván, nehéz, háborús időszakban szerezvén tapasztalatait, fogékonyan magyarság és románság, zsidóság és más kisebbségek sorskérdései iránt, Hernádi Gyulával az oldalán a „fehér ember” vezérelte civilizáció válságjelenségeit vette célba.¹⁰ Ezek javarészt hatalom és erkölcs tárgykörébe vonhatók, s Jancsó ily módon a mindenben parabolát orrontó „létező szocializmus” türelmét is próbára tette. Tárgya volt Jancsóknak az erőszak, a fasizálódás le nem küzdött – valószínűleg végérvényesen soha le nem küzdhető – veszedelme, embernek ember által való megaláztatása. Ez jelent meg a meztelen nő emblematikus figurájában (ritkábban: férfi is szerepel ilyen összefüggésben – *Csillagosok, katonák*; 1967 – a korábbi kollaboráns megalázónak a megalázásakor a *Szerelmem, Elektra* rendszerváltás-jelenetsorában). Olykor a szerelem kifejeződése is lehet a ruhátlan női test: az egymásra találás előlegezésének, közösség általi rituális elfo-



gadásának fontos elemeként (*Allegro barbaro*). De az oldottság, magabiztosság jegye is: anyaszült meztelen lány vezeti lovát a vízben; itt a meztelenség funkcionális: a mosdatás műveletével indokolható. Ruhadarabjai fölvetélével alakul át a nő vöröskatonává. Késsőbb, lelövetésekor, a fordítottja megy végbe, és meztelensége a halálban a társadalmi különbségeken túl eggyé váló, oszthatatlan emberi nem szimbóluma (*Égi bárány*). A meztelen nő megszégyeníthet, megleckéztethet valakit. Csúfondárosan táncol elő az *Allegro barbaro*ban, riadalmára és megszégyenülésére az idős, lajtos kocsi vízből lefröcskölt nagygazda-párnak. (Banovichnál, a *Szép magyar komédiában* – 1970 – Wesselényiné „Coelia” – Gyöngyössy Katalin – oly módon pirongatja meg a kukucskálóként leleplezett Balassi Bálintot – Sztankay Istvánt –, hogy meztelenre vetkőzik előtte. A *Szarvassá vált fiúkban* – Gyöngyössy Imre 1974-es játékfilmjében – börtönőrök leselkednek a fürdőző rabnőkre, akik hasonló indulattal reagálnak az inzultusra. Meglehetősen hiteltelen szituációban.) Legtöbbször rusztikus női aktok jelennek meg Jancsó filmjeiben: gyakorta néptáncosok ők, akik fölöltözve is a koreográfia megvalósítói. Jelentős hazai és külföldi színésznők általában nem vetkőznek le Jancsó kamerája előtt: tehát nem kényszer nála egy ilyen aktus, hanem kölcsönös bizalom, szeretet és megbecsülés tényezője. Nem független a jancsói nuditás az ornamentális szerepen túl bizonyos szexuális hatáskeltéstől; Jancsó tabudöntő volt ebben a tekintetben is az 1970-es évek folyamán.

Rövid, utasításokra, parancsszavakra korlátozódó dialógusok vannak Jancsó filmjeiben. Egy másik szövegminőség pedig hierarchikus: különféle korokhoz és szociológiai rétegekhez kötődik (munkás- és parasztmozgalmak dokumentumanyaga legtöbbszörre). A dallamok, dalszövegek gondos válogatás eredményei; nem valamilyen kronologikusan, rekonstrukciós cézzalatt előadott történelmi eseményhez, hanem annak hangulatához kapcsolódnak. Kortárs beillesztés Jancsónál Cseh Tamás, Bereményi Géza pszeudomozgalmi, -forradalmi dalkészlete (az előbbinek látványelemként is megjelenő tolmácsolásában). Novák Ferenc koreográfiái a hiteles néptánc-hagyomány mozgósítása mellett a kép- és szereplővezetést is szolgálják: termékeny együttműködés folytán.

Jancsónál nem képsorok kölcsönhatása – montázs – a művészi kifejezőmód lényege, hanem *maga a lineáris képsor*: szóban és/vagy testbeszédben megnyilatkozó szereplő és környezetének ábrázolása. Érintések, mosolyok és más pantomimikus elemek „szótárrá” összeálló rendje. Kenyér (általában is: paraszti étel, szabad téren föltálva), galamb, gyertya a kézben, karddal rajzolt arabeszk. „Kényes, büszke” páva, mely a népköltészet és Ady nyomán száll majd föl a vármegyeházra, ám addig a pozíciójában öntelten elkényelmesedett, demagóg hatalom díszes kelléke (*Szerelmem, Elektra*), s kerül át hamarosan a „Budapesti Iskola” Dárday István – Szalai Györgyi jegyezte fikciós-dokumentarista mozi darabjába, a *Harcmodorba* (1979).

A szigorú gazdaságosság jegyében készülő játékfilm elvileg nem tűr rögtönzést. Ehhez képest – a filmtörténeli legenda szerint – például Eisenstein *Patjomkin páncélosának* odesszai lépcsőjelenete helyszín sugallta rögtönzés volt. Jancsó is rögtönzött, ha a körülmények úgy hozták. Ha – mondjuk – Daniel Olbrychski Magyarországon járt, s ráért egy ideig. Tudni lehetett róla, hogy hegedűn játszik. Így aztán egyenruhát öltetett vele Jancsó, s meztelen lány(ok) gyönyörűségére kellett hegedűlnie (*Égi bárány*). A kultúrával leplezhető hatalom képviselőjeként Jancsó rögtönzései pontosak, minuciózusak, végig-gondoltak. Egy állandóan működőképes, találékony gondolatrendszer megnyilvánulásai. Marx József munkatársi beavatottságán alapuló följegyzéseit követve érdemes néhány



eseményre, alkotói mozzanatra, műre külön is utalnunk. 1968 elején Jancsó és a mérnöki strukturalizmusával együtt is szürrealista Hernádi elhagyták a szakmai közmegegyezés szerint őket összetalálkozó Nemeskürty István Mafilm 4. stúdióját, s az elsőhöz csatlakoztak, Kovács András, Makk Károly mellé, Újhelyi Szilárd keze alá. A *Csend és kiáltás* még a régi műhelyben készült el, de az operatőr – a kongeniális, idősebb mester, Somló Tamás után – már a zökkenőmentes folytató, Kende János.¹¹ Bruck Edithtel, az Olaszországban élő írónővel tervezett Jancsó Miklós közös munkát, de a *Fehér zászló Kefalónia felett* nem valósult meg. „Bérmunka” volt a *Sirokkó* (1969), Hernádi Gyula regényének filmváltozata. A főszerepet, Marko Lazar horvát usztasavezért alakító francia Jacques Carrière becsvágyának kifejezője. Ott volt mellette Marina Vlady, nem gyarapítva magyarországi népszerűségét, a Kovács Andrásnál is játszott Philippe March; eleven „hommage” kifejezőiként felvevőgépre elé álltak a Vujicsics fivérek, az ifjú rendezőkolléga, Csányi Miklós stb. 1968 szélsőbalos, forradalmas korszakát idézte múltba helyezve Jancsó Miklós. Érzékeltetve – lásd: Alexander Bach, akiből gyászos emlékü „korszak” lett az 1848/49-es szabadságharc leverése után – forradalmárból hogyan váltak egyesek ellenforradalmárrá, önkényuralmi rendszer pilléreivé. (Majd egy fordított fejlődéstörténet is modellé válik Jancsó alkotóműhelyében.) A *Sirokkónál* használtak először Jancsóék – figyelmeztet Marx József – 12 perces felvétellel alkalmas Mitchell-féle nyersanyag-kazettát.¹² A hosszú beállítás ekkortól vált esztétikai jelentőségűvé. Voltaképpen *színházi* hatáselemmé, bár a reális idő – filmidő egységét Jancsó különféle koreografikus megoldásokkal volt képes megbontani; már „lejátszott” szereplők a felvevőgép hatósugarát kikerülve bukkanhattak elő ismét (közben, ha vízzel érintkeztek, villámgyorsan megszártkozhattak, átöltözhetek stb.).

A „plein air film” és a szerves építészet összefonódásának van egy történelmi vonatkozása is. Jancsónál is olykor fölbukkannak jellegzetesen osztrák-magyar monarchiabeli épületek mint szerves – idő- és térbeli – tényezők, hatáselemek. Mindennek szellemében készült – a hosszú snittek mellett (operatőr: Koltai Lajos) szoros tartalmi rokonságban is – Maár Gyula 1971-es, fekete-fehérben forgatott filmje, a *Prés*. Jobboldali szervezkedésről esik szó itt is – mint a *Sirokkó*ban –, ráadásul marxizmus-leninizmusból ismert módszertani elv: konkrét helyzet konkrét elemzése nyomán. Szigorú kiképzés zajlik a parkbeli laktanya-kastélyban. Fekete nadrágos-csizmás, fehér inges ifjú ágyúönteléké. Jancsó vezető színésznője Törőcsik Mari, Teréz alakítója. A nő anyás elkötelezettséggel bábáskodik a Fiú (Szilárdy István) bevetésre alkalmassá tételének folyamatán, de kész meggyilkolni őt, amikor azt kell tapasztalnia, hogy a férfiasan elviselt kínzások megsemmisítették a fiatalember tettvágyát. S végül a gyilkos nőnek is halnia kell – ez a fasizálódás Jancsónál, Maárnál is bemutatott „vámpr”-láncolata. Maár szövegömlése azonban franciás-filozofikus.

Az *Égi bárány* (1970) helyszínét Gödrös Frigyes javaslatára a Balaton-felvidéken jelölte ki Jancsó Miklós.¹³ A *Még kér a nép* (1971) címadója – Petőfi nyomán – Bacsó Péter volt, és a Veszprém megyei Öskü térségében forgatták.¹⁴

Megszilárdul Jancsó összetéveszthetetlen, ornamentális meghatározottságú stílusvilága, ami a folytonos önisméltés látszatát kelti. Különös módon az ilyesmi a zene-, a képzőművészet, sőt az irodalom esetében kevésbé zavarja a szakmai s a szélesebb közönséget: a Mester kézjegyét észlelik benne, a hitelesség bizonyítékát. Talán a magyar produkció évi húsz körüli – csekély – nagyságrendje folytán irritál ez az igen erős stílári karakter.



Változást hoz a *Szerelmem, Elektra* 1974 nyarán. Marx József rámutat ebben a vonatkozásban Jancsó nyugat- és dél-európai kapcsolataira. Nemcsak a nálunk szalonképtelen ún. eurokommunizmus portugál és spanyol ösztönzéseiről van szó, hanem a Vörös Brigádok – Magyarországon a legteljesebb mértékben elutasított – szélsőbalos befolyásáról is Jancsó nézeteinek alakulásában.¹⁵

Nem tárgy vizsgálódásainknak Jancsó itáliai tevékenysége. Csupán jelezhetjük: ezek a televíziós produkciók valamelyest konkrétabb történelmi vonatkozással bírnak, és a jancsói stílusjegyek alkalmazásának szigora is enyhül bennük. Néhány mozzanat pedig az olasz – s tágabban: az újlatin – kultúra szabadabb és szabadosabb közbeszédére utal (a szexualitás bemutatása, hermafrodita szereplő stb.). Ezekről a munkáitól a rendszer-változásig voltaképpen Jancsó személyes tilalmára hivatkozva rekkentették el a magyar közönséget.

Gyurkó László színdarabja az antik tragédia intelemszerű újraolvasása. Oresztész nála is teljes joggal bünteti halállal apja, a király gyilkosát, a trónbitorló Aigiszthoszt, ám hatalomra kerülve maga is ugyanolyan demagóg zsarnokká válik, mint amilyen Aigiszthosz volt. Egyedül Elektra az, akinek kemény, következetes etikája nem változik, s ezért a testvérek tragikus összecsapása elkerülhetetlen. Jancsó, Gyurkó, Hernádi a szóban forgó politikai-morális pálfordulást a hatalomátvétel keretei közé sűríti a filmvásznon. Nem tudható: kényszerűségből-e vagy sem. A Bornemisza Péter-féle magyar Elektra s az aiszkhüloszi eredeti között van valahol a jelmezek (Vicze Zsuzsa) forrásvidéke. Csepűragók, bohócok, törpék, artisták hangoskodnak, keltének figyelmet harsány mutatványaikkal. Hatalom és művész viszonyát érzékeltetik, dalnokok kara zengi a mindenkori vezető dicséretét. Ám amikor a Vezér (Balázsovits Lajos) és a Kikiáltó (Bajcsay Mária) meztelenre vetkőztetve kell hogy elszámoljon kollaboráns tevékenységével, rossz érzésünk támad: minden úgy folytatódik, mint korábban. Elbukik egy rendszer, fölváltja egy másik, de lényegében minden marad a régiben. Ezt sugallja az is, hogy a testvérek megölik ugyan egymást, de mint az antik istenek, föltámadnak. Deus ex machina gyanánt vörös helikopter jön el értük, s viszi el őket valahová. A forradalom szakadatlan kivitelének-behozatalának jelképe ez, mindannak a folytonos újratermelődése, amely a *Prés* „vámipír”-mechanizmusában tárul eléink.

Gyurkó, Hernádi, Jancsó kapcsolata csak szorosabbá válik ezek után: a budapesti Huszonötödik Színház, a Várszínház, majd Kecskemét lehetőségei nyílnak meg az alkotói hármass számára. Igazolva egyszersmind, amit Jancsó „színházi” hatásmechanizmusáról, rögtönzésteknikájáról mondottunk. *Faustus doktor boldogságos pokoljárása* címmel Jancsó Miklós kilencrészes tv-sorozatot készít Gyurkó László nagy sikerű, az 1945 utáni utakat és tévutakat tárgyilagos sztoicizmussal minősítő regényéből – valamiképp az *Oldás és kötés* művészi szemléletét elevenítve föl (1982).

Nem kecsegtet derűsebb világlátás esélyével a Bajcsy-Zsilinszky Endre és Áchim L. András történetét modellként használó párfilm, az *Allegra barbaro s a Magyar rapszódia* (1978): a gyilkosságban is kifejeződő, gátlástalan úri osztályelfogultságtól a nemzet mártírhőségé emelkedő politikus s az önmagával azonos néptribun összefonódó példázata. Egyrészt a jancsói ábrázolásmód alkalmatlan arra, hogy nagyon konkrét és nagyon egyedi történelmi-szociológiai mozzanatokból szerveződő eseménysort mutasson be, másfelől a „nemzetközi” hangsúlyú megújulási alternatívában való csalódás (*Szerelmem, Elektra*) után a „nemzeti” válfaj iránt is elveszíti bizalmát a rendező. Piros-fehér-zöldben tobzódo



hazai cirkusz, vásári sokadalom váltja föl itt a *bárho*l piacképes csepűrágást. Meg kellett küzdenie ráadásul Jancsónak a Bajcsy-Zsilinszkyről mintázott Zsadányi István alakítójával, Cserhalmi Györggyel: kis híján Zágrábból hozatott helyette színészt. Cinikus „feloldozás” érlelődik. Időközben pedig a grenoble-i fesztiválon Jancsó Miklós dokumentarista érdeklődése támad föl újra, képzőművészeti és más – termékeny – benyomások érik.¹⁶ A „plein air film” erőteljes változatai születtek Gaál István műhelyében is. Érzékeltetve egyszersmind – miként Jancsónál is – a „lírai film” szerkezetének és hatásmechanizmusának kisugárzását. Mégpedig a „lírai-objektív” alternatíváét (utalunk az *Ékezet*ről, Kardos Ferenc filmjéről korábban írottakra). Líra és nosztalgia kapcsolódik össze a *Magasiskola* (1970) szemléletében – s nem csupán a forrásul szolgáló riport szerzőjénél, Mészöly Miklósnál.¹⁷ Líra: a természethez való viszonyulás tekintetében. A természethez, amely a Hortobágy-környéki Ohati-tavak s a puszta „fiziognómiája” révén a jancsói külvilággal rokon, az ember alkotta természethez (a Jancsó-féle parasztudvar építmény-együttesére hasonlít Romvári József tervezése), amely „térplasztikává” alakítja a kiszáradt fát, és szélkereket helyez reá, halott faoszlopokon zengő fémhuzalokat vezet másodlagos jelek továbbítása céljából (a távvezeték-oszlop mint misztikus üzenethordozó az 1971-es *Holt vidék*ben is szerepel). Népgazdasági érdekke nyilvánítja – konfliktusokat teremtve a mezőgazdaság más szféráival – a sólyommal való vadászatot. Olyan objektív líra ez, mint a népdal: a kétféle természet egybefoglalása. Mészöly 1956 nyarán kelt feljegyzései a „plein air film” önmegfogalmazásaként is megállják helyüket: „... meg kell szokni az állandó szelet, az árnyéktalanságot; ha akarsz, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mint ha billió wattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, ott egy százas körte ugyanezt megteszi; ha legalább látnál valakit a közelben, aki hozzád csatlakozik, megszólít, akkor eltökélhetnéd, hogy néma maradsz – de sehol senki, sehol egy ember. *Vallani fogsz.*”¹⁸ Szorongás, politikai többértelműség is szól ezekből a sorokból, pedig folyamatos az enyhülés az 1956-ot követő megtorlások után, s ez az aura összefüggésben van a magyar „plein air film” amúgy is parabolagyanús jellegével. Tegyük hozzá mindehhez, hogy a magyarságemléma puszta, legfőbb egzotikumunk, Petőfi óta eleve szabadságszimbólum. Mészölynél, Gaálnál egyaránt művészetalkotó tényező a líra mellett a nosztalgia, de most elsősorban a természet közeli munka- és életközössége iránti nosztalgiáról van szó. Hogy aztán a líra is, a nosztalgia is megsemmisüljön a rendezői pillantást körbehordozó szemlélő menekülésszerű távozásával. Lilik (Bánffy György) kísérleti telepe végképp elveszíti vonzását.

Megsemmisül ilyen közegben a művészet is, indokát veszíti: mint ahogyan a Mészöly-féle riportszereplővel teljesen azonos Teréz (Meszléry Judit) sikeres szobrásznövendéki becsvágya is kialudt a pusztán, solymászok ágyasa lett inkább a művészjelölt, állatok szeretetteljes gondozója. Maradnak Lilik madárfestményei (a naiv film felé mutató elem!); mágikus realizmus darabjai. Ugyanígy „helyettesítik” a művészetet a *Holt vidék* elnéptelenedő, vedlett parasztházainak falán az idő kreálta „barlangrajzok” (tervező: Romvári József). Somoskői Gábor (Ivan Andonov), a *Magasiskola* fiatal látogatója, akivel az egyéb-iránt kemény és szűkszavú telepvezető szószátyár és barátságos, bár hosszallja a nevét, szintén – rövid időre és önként vállalt – kísérlet tárgya ezen a kísérleti telepen. Nélkülözni képes-e vajon a civilizáció alapvívmányait (tűkőr, borotválkozás), ráérez-e arra, amit Mé-



szöly a körkörös mozgások vad rítusai szerint zajló solymászatról így fogalmazott meg: „a későbbi fejlett technikák érzelmi előképeként és előgondolataként is felfoghatjuk”?¹⁹ Állam az államban ez a közösség: hierarchikus, és egyetlen célra – a solymászatra – orientált. Tehát: embertelen. De lehet-e modernizációs program – amely alapján véve pozitív értékek hordozójaként, mint archaikus vonulat szerves továbbvitele – embertelen? (Az embertelenség itt sajátos változatban, mint „állattalanság” is megjelenik: a sólyom könnyörtelen, bár racionális vadászstílusának bemutatásával.) Igen, sugallja a film, de 1970 körülményeinek, a (kultur)politika bizonytalanságoiktól terhelt légkörének is tulajdonítható, hogy a dialógusok szájbarágók, Szöllősy András dobpergéses bandériumzenéje is állást foglal a hivatalosan hirdetett humanizmus mellett – pedig a közönségnek kellene levonnia a megfelelő tanulságokat.

Sokkal inkább funkcionális ugyancsak az ő kísérőzenéje a *Holt vidék*ben: a művészi megnyilatkozás rétegzett rendszerén belül marad. Itt a külső benyomásokat részint maga a néző raktározza el, részint pedig a pusztuló faluba érkező fotós (Lugossy István), valamint a Kanadába szakadt s időközben elhunyt édesanyjához hazalátogató Pista (Pákozdy János) és angolul beszélő családjá szemszögéből tájékozódhat. Csupán annyi reményt csillant a rendező, hogy a gyerekek kommunikációja a nyelvi akadályok ellenére is zavartalan. A moralizáló lírai-szubjektív filmtípus után a „plein air” lírai-objektív változata sem mentes a moralizálástól. Juli (Törőcsik Mari) újabb gyermeket szeretne a kollégista Andris (Elisztrtov Szergej) után maradt pszichikai űr betöltésére, ám a férj, Anti (Ferenczy István) anyagi biztonságuk növelését tekinti előbbre valónak. Egy Kodolányi János-féle, az 1920-as, '30-as évek fordulóján még valós kórkép vetül rá a Gyűrűfű 1970-es évtized eleji elnéptelenedéséről mintázott történetre – s a művészi hatáselemek bőséges alkalmazása ellenére a párhuzam nem igazolódik. (Bár a kortárs hazai vidékpolitikában szemléletváltásra s némi korrekcióra került sor a *Holt vidék* által is tudatosított intő jelek nyomán.) Figyelmet érdemel ugyanakkor, hogy ennek a balladaivá párolódó filmalkotásnak a színdramaturgiája „naiv filmjeink” vonulatát előlegezi. Arany fényű szakadékba zuhan Juli, aki addigra már az életéből, eszményvilágából is kihullott – s ez a sárgás színárnyalat a falun átvonuló három cigány jelképes figurájának tónusában korábban is jelentkezett. Látjuk majd Gyarmathy Livia *Koportosában* (1979), amely éppen egy cigány ember tragikus próbatételét ábrázolja, a kitűzött célt szimbolizáló fűzbokor is efféle arany ragyogásba öltözik a folyó töltésén.

„Plein air” darab továbbá Kézdi-Kovács Zsolt *Romantikája* (1972), Bereményi Géza filmnovellájából. Ne feledjük: Jancsó Miklós asszisztense volt több alkalommal is a rendező (*Így jöttem, Szegénylegények, Csillagosok, katonák, Csend és kiáltás* – Grunwalsky Ferencsel, *Fényes szelek* – Grunwalsky Ferencsel, Szabó Lászlóval, Szurdi Andrással, Philippe Haudiquet-val). Többszörösen vonatkoztatható erre a filmre Mészöly Miklós jegyzőfüzetének egy megállapítása, amely szerint a romantika úgy is értelmezhető, „mint az újkori organikus szemlélet jelentkezése”.²⁰ Kende János operatőr, Banovich Tamás tervező közreműködése szavatolja az „organikus szemlélet” további érvényesülését. Szabad tér/természetes fény – emblematikusan magyar palotarom (Bódy Gábor *Psyché* című nagy történelmi tablóján hangsúlyosan szerepel majd ilyen Bachman Gábor tervezésében) – Jancsó-filmekben elhíresült épületácsolat – emblematikusan magyar főúri belső tér/mesterséges fény – föld alatti tér/mesterséges fény + vak tükör + sötétség: ezek az organikus létezés mód helyszínei, jegyei. Ám az organikus világ megbomlik: Benedek



Zoietta építész (Michael Delahaye), az egyik epizódszereplő a biológiához, a közönyös természet vizsgálatához pártol, pedig amúgy a hierarchikus berendezkedés híve. A leg-súlyosabb értékzavarra végül az utal, hogy a franciás műveltségű, felvilágosult nemes úrfi, a tüdőbeteg Linczényi Kálmán (Szeghő István) előbb a szintén nyugati kultúrán nevelkedett, de haramiává züllött Zsibóval (Madaras József) vállal közösséget, majd erdei hajtóvadászat üldöztette lesz. „Kentaur”-ként menekül: szemérmét egy vad teste takarja, deréktől fölfelé – még ember.

A másság – mássá válás – mint hajtóvadászat tárgya – párhuzamosan a nyugatnémet Peter Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* (*Jagdszenen aus Niederbayern*, 1969) című filmjével (melyről Mészöly fontos tanulmányt publikált) – Kézdi-Kovács első nagyjátékfilmjének, a *Mérsékelt égövnek* alapproblémája (1970). Emberi rezervátum szerepel itt is, mint az ugyanebben az évben készült *Magasiskola* kockáin. Kalán körorvos (Somogyvári Rudolf) és baráti társasága nosztalgiával élteti tovább az '50-es évek hangulatát, a NÉKOSZ-mentalitást (amelynek fejleményeiről, lehetséges következményeiről Jancsó szolt a *Fényes szelekben*). Törvényszerű, hogy az ide vetődő fiatalember, a szintén orvos dr. Király András (Kozák András), féltékenységi drámába keveredve ráadásul, miután elborzadt a megtapasztalt alternatívától, nem úszhatja meg ép bőrrel. Levadászák. Meghívójának unokatestvére azonban hasonul, betagozódik. (Erdei fák „pixillációja” teszi zaklatottá a Kende rögzítette képsort – amiként Kézdi-Kovács dialógusai is zihálók, kihagyásosak. Jancsó-tanítvány önálló rangú műve ez.) Organikus világ, a természet nyújt menedéket ideig-óráig a Gyöngyössy Imre készítette *Szarvassá vált fiúk* üldözötteinek (1974). Emlékezhetünk: Jancsó *Oldás és kötés* című filmjének végén Bartók Béla hangján halljuk a szarvassá vált fiúk legendáját. Az ugyanezt a nyomvonalat követő Gyöngyössy mozgóképe a „naiv film” egyik változata. S emiatt érdemes még visszautalnunk a *Romantikára*. Vándor művészársulat érkezik a Linczényi-kastélyba. Többek között képmutogatással szórakoztatják az úri közönséget. Huszárik Zoltán a festője a pompás szerkesztésű, naiv szemléletű, szürrealitásba hajló festményeknek.

Legendaképződés folyamatát érzékelteti Gábor Pál is *A járványban* (Maróti Lajos forgatókönyvírói közreműködésével, 1975). Ez a lírai-objektív „plein air” játékfilm Jancsó emblematikus színészének, Kozák Andrásnak a fehér inges, fekete nadrágos-csizmás megjelenítésében az 1831-es kolerajárvány és -lázadás kapcsán mutatja be nép és értelmiség (Balás János orvosdoktor) összetalálkozását. Ennek során egyszersmind reform és revolúció, nemzeti integritás és külföldről érkezett haladó eszme választási lehetőségei tárulnak föl. Balás doktor a film végén földoldódik abban a tömegben, amelynek életét szentelte. Mítosszá válik, híre szájról szájra jár, bár testi valójában elvész a szemünk elől.

A „plein air” film szatirikus lehetőségeit összegezte Sára Sándor filmje (Páskándi Géza filmnovellája nyomán, egy baráti kör szólásmondását foglalva címébe) a *Holnap lesz fácsán* (1974). Naturista-nudista pár (Mária: Szegedi Erika, István: Lohinszky Loránd) a folyó lakatlannak látszó szigetén csöppen egy fokozatosan kialakuló társadalom közepébe. Önjelölt vezető is támad a mavados (vadgazdálkodási intézménynél dolgozó) Kozma (Szirtes Ádám) személyében. Mintha a *Magasiskola* Lilikje venné át a hatalmat (a Kozma név mint embertípus, magatartásmód jelölője Kornis Mihály drámaírónál fut be karriert). A kortárs „létező szocializmus”, de a kortárs civilizáció hibái is megjelennek villámgyorsan a szigeten. A kiindulás: naturizmus-nudzizmus, a természetes meztelenkedés egyszerűen



korlátok közé szorul, népi és tömegkultúra ellentéte alakul ki, agyonszabályozzák az élet legapróbb mozzanatait – bár Kozma bak helyett tehenet ló a film egyik csúcspontján, és abszolút tekintélye más módon is megrendül. „Az ember tragédiája” itt is a távoli modell, mint szatírában a *Bástyasétány hetvennégy s A sípoló macskakő*, valamint a lírai-szubjektív *Budapesti mesék* esetében: a társadalomképződés útjait és tévútjait vizsgálva keres Sára és Páskándi általánosítható tanulságokat. Huszárik itt is megkerülhetetlen: fotósként találkozunk vele. A tűzgyújtás-jelenethez Miloš Forman *Tűz van, babámjának* képzete társul, az eltűnt Pisti keresésekor a *Sodrásban* baráti persziflázsát kapjuk.

Az 1970-es évek plein air, szerves, naiv filmjének valamennyi esztétikai leleménye tanulmányozható Gyöngyössy Imre *Szarvassá vált fiúk* című munkájában (1974), amelynek alkotói megjelölése: „Képsorok versben és zenében”. Pontos az önmeghatározás. Ebben a tételekre tagolt, látható-hallható, mert morzejelekké alakított mottóval bevezetett filmben, amely az 1944-es sátoraljaújhelyi börtönlázadás mártírjainak állít emléket, Malgot István, Fábry Péter festményei, képzőművészeti applikációi a Huszárik-féle *Szindbád* norma-teremtő vonulatához illeszkednek, s ezt a rokonságérzetet csak erősíti a *Szindbád*ban is alkotó Jeney Zoltán fémes csengésű modern muzsikája. (Füstöt eregető vonat itt is robog erdők koszorúzza hegyek alján.) Fém: a képanyag szerint is lényeges összetevő ez. Mintha antik görög – műkénéi – álarc alakváltozataival találkozánk itt. Ősnaiv bálványok, ikonok, „barlangrajzok”, „graffiti”-k sorjáznak. Civil és katonarcok, családi fotók, nő aktok fényképfelvételeit fogja körül a festék (Malgotról készült portrét is fölfedezni vélünk ezek sorában); fölülről fotografált műterem látványa sugallja (Kende János az operatőr): mitikussá vált történet művészi – s ebben jelentős hányad a népi-naiv elem – rekonstrukcióját kapjuk. Tűz: őselem ez is. Bozóttűz, égő ház; gyertyák nemcsak zárt térben, hanem fákon-bokrokon; tűztől perzselt baromfi (Tóth János égő galambját asszociálhatjuk). Víz: forrás, patak; háziásított meleg víz a börtön fürdőhelyiségében, ahol fiatal és idősebb meztelen nők élvezik a tisztálkodást, dicsérik egymás szépségét, lázadnak a leselkedő, majd agresszíven berontó foglárók ellen. (Minden szépsége, erotikus töltete ellenére a jelenet hiteltelenségéről szólunk már.) Szakrális (keresztény) jelkép – szög: passiójáték kelléke – társul fehér vászonra, lobogóra festett vörös sarlóval-kalapáccsal (e két szerszám eredeti valójában is megjelenik); kenyér, galamb (Gyöngyössynél az 1975-ös *Várakozókban* is a galambbröptetés motívuma = a béke felhőtlen, idilli korszaka); idős férfi kakassal; szlovákul éneklő körmenet, marxista-leninista könyvek magyar őskiadásai; természeti képek együttesen mutatják be azt a bonyolult tudati rétegződést, hagyomány-készletet, amely történelmünk szabadság- és függetlenségi mozgalmait mindig is jellemezte. Szem: az Örökkévaló tekintete, de a bennünket szüntelenül mustráló hatalomé egyszersmind. A mondott-énekelt versek, emphatikus szövegek a magyar népköltészet ősnaiv remeklései (*Halotti beszéd, Ómagyar Mária-siralom*, a szarvassá változott fiúk balladája – nem teljesen a Bartók Bélánál elhíresült variáció stb.). Születés, halál; közöttük az élet nagy eseményei mint dramatikus őstípusok jelennek meg a képernyőn: begyakorolt, túlzott azonosulástól óvakodó, a kollektív mentálhigiénia érdekeit is figyelembe vevő takarékos népi koreográfiával. Falnak sorakoztatott, fehér kendős meztelen nők: Jancsó *Szegénylegényekéből* akár. Lakodalmat ugraszt szét a tűzvész, menekülő rabok, egyenruhás üldözők – lehetne hommage à Magyar Dezső (*Büntetőexpedíció*). Órák, óraszerkezetek: mint Kósánál a *Nincs időben* s a lírai-szubjektív film több darabjában. Önmagát emeli át ide a *Meztelen vagy* Gyöngyössyje, Kabajja: oltatlan mésztől forr fehér izzásúvá



a kristálytiszt víz. Meztelen férfi menekül az erdőben: a *Romantika* folytatása mintegy; ugyanígy: haldokló állatok kihunyó szeme (Huszárik Zoltán ikonográfiájának is része ez). Elbukó és fölemelkedő hős à la Jancsó. Meztelen női és férfitest–népviselő–rabruha–egyenruha: a magyar létezőmód, exteriőr igen erős érzelmi töltésű megnyilvánulásai. S keveredésük: meztelen férfi – föllázadt politikai fogoly – küzd őrével (emblemikus minta ehhez a Nagybányán alkotó Glatz Oszkár 1901-ben készült festménye, a *Birkózó fiúk*), meztelen test – és pisztoly (Jancsóhoz illő társítás), ruhátlan nők–férfiak és fölötözött sorstársaik szerelmes, szolidáris együttléte, pihenése. Érintések, simogatások jelbeszéde: magyar egzotikum, Jancsó óta különösképpen. Krisztust és tanítványait láthatnók itt akár: ágyékukat fehér gyolcs fedi. Kozák András szakállas-bajuszos arca itt hamisítatlan magyarfilm-védjegy. Új és időszerű tartalmi mozzanat is adódik: amit Bálint (František Velecký) fogalmaz meg: „Egyetlen túlélő többet ér, mint regiment mártír.” Tehát a mozgalmak hivatalos becsű emlékezete: ornamentika csupán.

A naiv film, plein air film, szerves film jegyei ötvöződnek Ranódy László *Árvácskájában* (1976), amely mindemellett, a két világháború közötti paraszt-Magyarország fölelevenítése folytán történelmi filmként is helytáll. Naiv film, hiszen egy Csörének nevezett árva kisgyermek, lelenc kegyetlenül zajló szocializálódását mutatja be – képzelgéseit, fabulálásait az érte egyszer majd eljövő édesanyjáról, mohó szeretetvágyát, védekező ösztöneinek kifejlődését. Naiv abban a vonatkozásban is, hogy a primitív gondolkodásmódot nem köti korhatárhoz, és a felnőtt Zsabamári (Moór Marianna) gyűlöletvezérelt és harácsoló életvitelét is egy szüntelen – hamis – önreflexióval szembesíti: a világ, a hatóság, a csendőrség szemét érzi magán – Csöre tekintete által is – azóta, hogy Csomor bácsit, a Vénistent kisémmizte, halálra mérgezte. Egy Arany-ballada mórliczi változata ez a vonulat, és Bihary József (Vénisten) szereplése a magyar naiv film olyan előzményét teszi eleven hagyománnyá, mint Szóts István munkája, az *Emberek a havason* (1941), amelyben Bihary a kozmikus kisugárzású Üdö Mártont jelenítette meg. Naiv filmművészetünk csúcsteljesítménye, ahogyan Sára Sándor felvevőgépe a tehéncsorda hömpölygését mutatja fentről, poros és piros alkonyatban, egy falu főutcáján, ezenközben a „világgá ment” pucér kisleány teregető buzgalmát. Idegen, ijesztő zajok, állatmordulások érzékeltetik ezt a közeget, amelyben ez a gyermek általa beláthatatlan követelményrendszernek van alávetve. Czinkóczi Zsuzsa (Csöre) eredményes pályájának kezdetén, azon kevés gyermekszereplők egyike, aki megmutatni képes egy hierarchiát, amelyben nála lejjebb már csak a Boris tehén van, meg a pulyka, a komondor, a koca a malacaival. Meg persze a természet ereje, a tűz, amelyet ő is lángtengerré tud – talán akaratlanul, a magány, a megaláztatás, elkeseredés félig-meddig tébolyult állapotában – változtatni. Ranódy iránti feltétlen bizalmát és szeretetét sejtjük amögött, hogy Zsuzsi – a csaknem folyamatos és teljes meztelenség vállalásán túl – valóságos, nem pedig színlelt fizikai sérelmek sorát szenvedte el annak érdekében, hogy válaszai ezekre illúzióközeliek lehessenek. Volta-képpen a „tüzes parázs” szakmailag tökéletes imitációja volt a durva bántások legártatlanabbika.

Az, hogy az *Árvácska* plein air film, nyilvánvaló: a sokarcú magyar pusztá emblemikus mozgófényképét adta. Varga Mátyás díszlet- és Vicze Zsuzsa jelmeztervező ügyelt a külsők és belsők látványvilágának szerves hatáselemeire, néprajzi valóságosságára gémeskúttól szöveteken át szecs kaváig. Megjelent itt a paraszti építkezés lenyűgöző változatossága, ha a friss meszelés túlzott egyenmősítésében is. Maros Rudolf filmkezdő



és -záró női kara Mahler után is meggyőző erővel bizonyította, hogy a gyermekdalnál alig van tragikusabb műforma és tartalom.

(Részlet egy nagyobb összefoglaló tanulmányból.)

Jegyzetek

¹ Nagy Endre vezette 1932-ben Az amerikai filmről c. konferenciát, amelynek írott változata a Nyugat hasábjain jelent meg.

² Marx József: Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé. Vince Kiadó, Budapest, 2000, 167. o.

³ Vö.: Sisa József és Dora Wiebenson (szerk.): Magyarország építészetének története. Vince Kiadó, Budapest, 1998. 320–323. o.

⁴ Ember Marianne: Egy filmrendező, aki díszleteket tervez – Beszélgetés Banovich Tamással = Filmkultúra, 1981. 6. szám, 32. o.

⁵ Uo. 36. o.

⁶ Hudra Klára: „Amit én csinállok, az nem építészet...” – Beszélgetés Banovich Tamással = Filmkultúra, 1987. 3. szám, 25. o.

⁷ Marx József: i. m. 167. o.

⁸ Vö.: A filmművészet az új magyar kultúráért. In: Lukács György: Magyar irodalom – magyar kultúra. Válogatott tanulmányok. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1970. 589–604. o.

⁹ Lásd erről pl.: Bános Tibor: A producer pénze – Mit vár a közönség? – Jancsó és a Newseek. Itt a rendező arra emlékeztet: „ne feledjük, hogy a filmgyártás mindenekelőtt ipar!” Továbbá leszögezi: „a rendező elsősorban szervező, vagyis olyan dolgokkal kell foglalkoznia, amelyek egyszerűen nem tartoznak a művészetről alkotott fogalomkörbe.” = Magyarország, 1970. márc. 1. 27. o.

¹⁰ Zöldi László (szerk.): A kortárs magyar film és a történelem. Történészek és filmrendezők kerekasztal-beszélgetése = Filmkultúra, 1979. 6. szám, 18. o. Lásd továbbá a Le Monde-nak tett nyilatkozatáról készült hazai beszámolót: -gácsi: A remény gondolata – Francia interjú Jancsó Miklóssal = Magyar Nemzet, 1980. máj. 6.

¹¹ Marx József: i. m. 162–163. o.

¹² Uo. 202. o.

¹³ Uo. 221. o.

¹⁴ Uo. 245–246. o.

¹⁵ Korábban is, valamint: uo. 273. o.

¹⁶ Uo. 301–303. o.

¹⁷ Mészöly Miklós: A tágasság iskolája (1963). E szövegbe foglalta a szerző 1956-os feljegyzéseit. In: uő: Érintések (1942–1975). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 7, 17. o.

¹⁸ Uo. 10. o.

¹⁹ Uo. 8. o.

²⁰ Uo. 298. o.