



Kóháti Zsolt

A *naiv* film a hetvenes évek magyar filmművészetében

Az esztétikum szélesebb érvényű megjelenési formái közül a *naiv művészet* hatását is föllelhetjük az 1970-es évek magyar játékfilmjében. Apollinaire alkalmazta 1908-ban Henri Rousseau-ra a „naiv művész” megjelölést.¹ Rousseau, a városi és falusi képzőművészet, a folklór egészére, s alkotói között a korábbi századok névtelenjei után (a névvel jelzett *adatszolgáltatókat* is ide soroljuk), „tetten ért” személyiségek válnak ismertté mind nagyobb számban. Marc Chagall is alighanem közéjük sorolható: az orosz-zsidó népművészet örökségét gyarapította hivatásos képzés és alkotótevékenység keretei között. Látásmódja valóban „a gyermeki naivitáshoz áll közel, amely eltekint a tárgyak közvetlen rendeltetésétől és a logika kötöttségeitől, s nem feszeget konkrét összefüggéseket.”²

A külföldi áttekintések – nem csak ebben a vonatkozásban – méltatlanul mellőzik Csontváry Kosztka Tivadart. Éppen ezért fontos, hogy Lehel Ferencnek a 20. századelőn kelt felismerése nyomán Vitányi Iván kellő hangsúlyt helyez Rousseau és Csontváry művészi rokonságára, s még fontosabb, hogy Csontváryt a magyar naiv festészet áramlatával hozza összefüggésbe.³ „Gyanús” volt Csontváry ilyen tekintetben Bálint Györgynek is, aki 1936-ban így foglalt állást: „Sok örült fest nyugtalanítóan, de nem mindegyik fest jól. Az ősbolondok sem érnek többet, mint az őstehetségek.”⁴ – Őstehetségnek neveztek nálunk a paraszti sorban fölfedezett művészeket; divatba hozásuk üzletnek sem volt utolsó. Az „ősbolond” szójáték – az őstehetség metonímiájaként – az idegbetegségben szenvedők olykor zavarba ejtő művészi tehetségére utal: Csontváry idegbetegségének köztudomású ténye kapcsán. Egy esztendővel később Bálint az irodalmi próbálkozásokra is kiterjesztette óvatos következtetéseit.⁵

Csontváry mindenekelőtt Hubay Miklós közvetítésével jutott el a magyar játékfilmhez. Hubay tartós érdeklődésének tárgya volt Csontváry attól kezdve, hogy a festő 1919-ben bekövetkezett halála után egy ifjú mérnök, Gerlóczy Gedeon kézikocsin fuvarozta el az elárvult műteremből a lezárult munkásság néhány darabját. Hubay tartotta számon, hogy az 1940-es évek végén a párizsi Musée d’Art Moderne tíz Csontváry-képet birtokolt, s az 1958-as brüsszeli világkiállításnak díszére vált a *Tengerparti sétalovaglás*. Örömmel nyugtázta 1969-ben a Szépművészeti Múzeum Csontváry-kiállításának hatalmas sikerét, miközben – figyelmeztetett – a párizsi magyar képzőművészeti tárlatról hiányoztak a zseniális festő vásznai.⁶ Mégsem Hubay filmnovellája, hanem Császár István s az övét kiteljesítő Dobai Péter munkája nyomán született meg 1979-ben Huszárik Zoltán *Csontváryja*. Azután, hogy Hidas Frigyes zenéjére Seregi László balettet alkotott *A cédrus* címmel a Magyar Állami Operaháznak. Fontos közjátéka volt még az erősödő Csontváry-kultusz-



nak, hogy Kerényi Jenő 1965-ben – az illyési értelmezés szerint – „lírai szobrot” készített a festőről. Révült, archaikus az arc – némiképp a Szent László-herma vonásaival –; a művész bal kézzel emeli föl az ecsetet: mintegy varázspálca ez, a rituálé eszköze.

Vissza kell azonban kanyarodnunk az időben, hogy a Jancsó-féle „plein air” filmet érintsük. Mert ez a filmtípus egyszersmind „naiv film”, folklórtermék. Annak a „bartóki modell”-nek egyfajta megvalósulása, amelyről Vitányi ír, mint 1944 körüli, a képzőművészetben is remélt lehetőségről, éppen a – későbbi elnevezéssel – naiv festőink munkássága kapcsán. Jancsó Miklós filmjeinek „szünkrétikus” jellege, jelen időbe helyezett, sőt jelen időben előadott múltidézése mélységesen rokon a naiv művészet szemléletével. Nemkülönböztetve a derű, a gyűlölet nála megnyilvánuló mimikája, pantomimikája, koreográfiája. Aligha véletlen tehát, hogy a par excellence „naiv film” Jancsó-közelben jött létre.

A naiv művészet játékfilmes változata számos vitakérdést vet föl. Valószínű, hogy nem az amatőr film felől kell elindulnunk, habár ez az összetevő sem mellőzhető egy gondolat kísérletben, s láttuk is már az amatőr mozgófénykép megnövekedett szerepét a '70-es évek hazai kinematográfiájában. Az sem lehet messze az igazságtól, hogy a felvevőgéppel való képrögzítés csak fáradságos elő- és utómunkálatokkal vezethet olyan eredményre, mint például – Vitányi észrevétele szerint – a hetvenes évek elején újjáéledt magyar naiv festészet egyik előfutáránál, a képzőművészeti főiskolát végzett paraszttehetségénél, Győri Eleknél, a tiszta színek, egyszínű felületek alkalmazása.⁷ Termékenyebb, ha tartalmi – történetalkotó – mozzanatként, továbbá kompozíciós elvként, s ezen belül naiv festmények, valamint mozgóképi korrespondenciák beiktatásával látjuk megvalósíthatónak a naiv magyar játékfilmet.

Bódy Gábor volt a dramaturgja a Gyöngyössy Imre és Kabay Barna által írt, Gyöngyössy rendezte *Meztelen vagy* című játékfilmnek (1971). Ez a mű egyesíti a dokumentum- s a játékfilm hatáselemeit (Kabay annak idején Sára Sándor *Cigányok* című, klasszikussá vált dokumentumfilmjének is munkatársa volt). Dokumentumértékű hitele van itt a „cigány törvény” végigvitt néprajzi motívumának, eleve a filmben főhangzó cigány nyelvjárásnak. A cigány holokauszt felidézésének, a romák életésélyeiről szóló korfestő megnyilatkozások, önvallomások együttesének. Cigány natúrszereplők és nem cigány színészek játszanak együtt – s ennek adja dramaturgiai vázát egy passio-történet: meghal és föltámadó hőssé (a mitológiának ebbe a tartományába hatol majd a *Szerelmem, Elektra* is). Érzékeltetvén mindvégig a bemutatás *játék* jellegét: a magyar egzotikumként már némafilmen is bevált cigány téma s a romáknak természetükből eredőnek tekinthető, páratlan, a mediterraneum lakóinak adottságához hasonlatos szerepalakító készsége, egyéni és közösségi teljesítménye van emögött. Meghal itt – szerepe szerint – Rácz Irénke: cukorbetegnek tudjuk, s ő holtra nyalakodja magát; előzőleg azonban fehérre színezi pucér felsőtestét, arcát, mert sorstársai között elveszítette rövid kis életének távlatait. Elsiratják, de hiszen ez idegenforgalmi látványosság egyszersmind (megérkező olasz fotósok tanúsítják), folklór esemény, mint a veszekedés, a vályogvetés (amelynek itt, a téglából való – „magyarokra” jellemző – építéssel konfrontálódva, szociológiai különbségtévő, sőt politikai jelentősége van) stb. Jelzés, jelkép, mint a földhöz vágott görögdinnye – „emberi koponya” – szétloccsantása. Az önként „fehér bőrvé” váló Irénke mellett erőszakos „kifehérítés” is zajlik: meszesgödörbe dobják a cigányok az amúgy is „fehér ember” Lénártot, kéretlen pártfogójukat (Szeghő István alakítja; a *Romantika* „levadászandó” főszereplője lesz a következő esztendőben).



Részigazságok, igazságok, közhelyek hangoznak el, és „bevéésük” a „lírai-szubjektív” film ismétléseinek módszerével történik.

A „naiv film” csaknem valamennyi lehetőségét kiaknázó filmben kítüntetett feladat jut a szerves vonulatként beépülő festményanyagának. Ez a fikció szerint a krisztusi szereppel azonosuló fiatal cigány festő, Gera (Oszter Sándor) munkássága. Valójában Balázs János (1905–1977) „mikro” és „makro” képei ezek, a „lírai-szubjektív” film *Szindbád*-beli szükségleteinek megfelelően. Balázs cigányzenész családból származott, és nem tekintette magát naiv festőnek. Szeméttelenen gyűjtött újságok, képeslapok ábráit másolta, Rousseau, Nietzsche, Schopenhauer, Renan gondolatai érlelték, Jókait, Mikszáthot, Gárdonyit, Adyt, József Attilát olvasott; Thomas Manntól mindent, ami magyarul hozzáférhető volt. Hemingwayt is kedvelte. Élete végéig cigánytelep lakója volt, kemény bírálója véreinek. Módszerét így jellemezte: „én összevegyítem a cigányságot a magyarsággal, a polgáriasságot az elmaradottsággal, a műveltséget a felemelkedéssel, fejlődést, mindent, de közben belehozok innen is, onnan is bizonyos tarkaságokat.”⁷⁸ Egyiptomi piramis, szfinx és sok minden más, ha tetszik: az egyetemes vizuális kultúrához tartozó motívum jelent meg a képein; valamiféle térbeli lebegés, „méretzavar” mutatkozott nála (ami a Kende János fotografálta játékfilmen a cigányok lakta földnyelv valamiféle optikai „összefoglalás”-ában: lencsetrűkkben érhető tetten; Kende a *Várakozókban* is ilyen módon „sűríti” az erkélyről elének táruló látványt). A víz, a tűz, a kő; ember és természet, ember és állat (ló, sertés, galamb) képzetköreihez, Kende madár- és növényábrázolásaihoz (napraforgó; lányok napraforgóval) tökéletesen illeszkedtek Balázs festményei. (Vagy fordítva: a módszer, a sorrend ebben a vonatkozásban nem meghatározó.) Eleven képekként bőrrajzok, tetoválások tartoznak még ehhez a látványvilághoz.

Kósa Ferenc *Nincs idő* című filmjében (1972) az általa és Csoóri Sándor közreműködésével történelmi források alapján írott történet maga naiv – s hatásában abszurd-parabolisztikus – szemlélet megnyilatkozása. A Horthy-rendszer mintabörténéről van szó, ahol Udvardi igazgató (Lohinszky Loránd) humánus szellemben próbálkozik meg a rabok nevelésével. Jutalomban részesíti őket hűségükért (?) stb. Csakhogy éhségstrájkot tartó, rendíthetetlen politikai elkötelezettségű kommunista foglyai is vannak, s ők szemfényvesztő manipulációnak tekintik Udvardi módszerét. De a saját oldalán is van ellenzéke a halk szavú, nyájas igazgatónak: a zord Babella főfegyőr (Szilágyi Tibor) személyében: ő, bár szintén pótcselekvő – régészeti feltárásokat végeztet –, abban érdekelt, hogy a boldog – operajátszással s hasonlókkal foglalatoskodó – börtön illúziója szertefoszoljék, és elfoglalhassa Udvardi posztját. Igazolódik is a több irányú ellenézés, Udvardi megbukik. Nyilvánvaló tehát a film üzenete: az önkényuralmi rendszer lényegén nem változtat, ha növeli az alattvalók kényelemérzetét. Ugyanakkor a gazdasági reform elsikkasztása körüli hatalmi csatározások is leképeződnek a *Nincs idő* kockáin. A Zsitvai igazságügy-miniszter alakját öltő figura (Haumann Péter) ütemes tapsba kezd az „önszántából nyugállományba vonult” Udvardi búcsúztatásakor, tehát Kósa és Csoóri (a filmből kivágott „szláv csók” elakadt jelzése mellett) ezzel a félreérthetetlen utalással is figyelmeztetik a nyugdíjaztatásának elvi lehetőségét 1972 tavaszán az MSZMP Központi Bizottságának felajánló hatvanéves Kádár Jánost: ne engedje át a terepet a keménykedő, reformellenes Babella-Biszkuknak, mert egy puha (puhuló) diktatúra még mindig jobb egy szovjet típusú posztstálinista diktatúránál. „Nincs idő” a tépelődésre, ha óránkat a fejlődés világórájához akarjuk igazítani, tovább kell haladnunk az 1968-ban megkezdett úton.



A szándékoltan naiv politikai kísérlet bemutatásához, a film stílusegységének megteremtéséhez kitűnő szolgálatot tett a látványvilág (operatőr: Sára Sándor, asszisztense: Jankura Péter, tervező: Romvári József), a színek sokat sejtető, de megfejthetetlen dramaturgiájú rendszere (kékes-lilás, „virazsírozott” és teljes színskálájú képsorok váltakoznak), az édeskés giccs hatáselemeinek alkalmazása az idillikus börtönrendezvényeken. S az a bravúros stílusimitáció eredményeképp létrejött néhány naiv festmény (Babelláról és menyasszonyáról), amely a fikció szerint a munka közben is bemutatott festő (megszemélyesítője: Benedek Miklós) alkotása. Készítője valójában Orosz János, kiváló hazai és külföldi mesterek tanítványa, aki szobrász egyszersmind, és a filmművészetben is jártasságot szerzett. – Sára Sándor rendezte film hasonló közreműködője lesz majd az 1980-as években.

Megfogalmazatlanul is a „naiv film” valamiféle eshetőségét érzékeltette az 1990-es évek közepén Györfly Miklós a *Magyarok* című játékfilm kapcsán, Balázs József alapul szolgáló regényének „örök jelenidejűségé”-ről, mitikus dimenziójáról, a „történelmi öntudatlanság” benne föltáruuló archaikus állapotáról ejtve szót.⁹ A sajnálatosan korán elhalt Balázs József (1944–1997) pályája is bizonyítja: naiv művész lehetett olyan is, aki tanult, művelt emberként, filmdramaturgként (a Bogács Antal vezette Dialóg Stúdióban) kísérletezett az előadásmód – esetleg nála magánál sem teljesen tudatosodó – régi-új lehetőségeivel. (Györfly – joggal – Móricz Zsigmondot említi ebben a vonatkozásban Balázs elődjeként.)

Balázs József 1970-es évekbeli négy regényéből három többé-kevésbé „naiv film” született: éppen abból a háromból, amely markánsan „naiv” jegyeket hordoz. Azt kell ezen értenünk, hogy az író teljes egészében parasztember-szereplőinek, földijeinek gondolatvilágára hangolódik. Megfigyelhető nála az *időkezelés* sajátos, de végig nem vitt módja. Szövegeinek elején jelen és múlt idő egyaránt szerepel néhány mondatnyi tartamban, majd az író átvált hagyományos elbeszélő múltra. Úgy tetszik: megoldhatatlannak találta a feladatot. Az pedig, hogy a történet fő vonalához minduntalan múltbeli kiegészítések, magyarázatok, elbeszélés-mozzanatok csatlakoznak, általánosan elfogadott módszer; a játékfilm flash-back technikája is ilyet alkalmaz. A *Magyarokban* (1975) szürreális természetű képek érzékeltetnek népdalküszöb módjára emberi történeteket. Gáspár Dániel a télidőt úgy látja, mintha izzadna a meggyfa. Ez az észrevétel hamarosan kiteljesedik abban a jelenetben, amikor az otthon maradó asszonyok elsiratják a jól fizető vendégmunkára utazó falubelieket. Sír a falu bolondja is, aki pedig a helyi közhiedelem szerint képtelen erre. Naiv töltésű az a kép, amely a *Magasiskolában* s a *Holt vidékben* is szerepet játszott: nem lehetetlen, hogy Balázst, akarva-akaratlan, e filmhelyek is befolyásolták. Magyarjaink megérkeznek Németországba, valamikor a második világháború utolsó szakaszában: „A sínek melletti ösvényen hófoltok fehérlettek, s a fejük felett ismeretlen hangokat adva zúgtak a telefonpóznák.”¹⁰ A honvágy vándormotívuma itt (számos tanúvallomás nyomán, lásd József Attilánál is a *Hazám* című szonett-sorozatban) az otthoni harangszó hallucinálása. Efféle, formai túlsúlyú mozzanatokhoz járulnak tartalmiak: egy kis közösség gondolkodásmódjának kibontakozó jellegzetességei. Naiv topográfia tárul eléink. Hőseink így morfondíroznak úti céljukról: „– Ha vonattal is odaérünk, akkor közelebb van, mint Amerika.”¹¹ Nem állítjuk, hogy a *Magyarok* szereplőinek párizsi kirándulása úgy viszonyul egy lehetséges valódihoz, mint az itáliai Velence látványa a Vidám Park-belihez, még kevésbé vádolhatnók a regényt a *János vitéz* mesés-tréfás földrajzi képte-



lenségeihez hasonló szemlélettel, de a teherautón megtett út Németországból a németek által megszállt Párizsig s vissza – azon túl, hogy kirándulásnak elméretezett vállalkozás az még a határszélről számítva is –, meglehetősen információszegény. S a párizsi élmények nem kevésbé azok. Bár figyelembe kell vennünk: a regény magyarjai tájékozatlanok a legalapvetőbb kérdésekben, világismeretük csaknem a nullával egyenlő.

Ehhez képest hiteles és mértékletes, ahogyan Balázs a csoport önismeretének gyarapodását követi nyomon; eljutásukat a szolidaritás nem jelentéktelen szintjére a náluk is kiszolgáltatottabbak, nyomorultabbak iránt. Partikuláris és analogikus gondolkodásmód ez: saját, korábbi tapasztalatok átvitelei, részletmegfigyelések általánosításai. Falubolondja van itt is, ott is stb. Fábrián András az elején csak annyit tud a soros háborúról, amelynek ők voltaképpen – a hiányzó német munkaerő miatt – haszonélvezői, hogy „a népek” vívják. Hitlerről meg: egy „katonaeber”, egy „katonavezér”.¹² Nem kevésbé hézagos az összeálló kollektív önismeret: a magyarokkal nem érdemes senkinek szövetkeznie, mert pórul jár; másfelől: mindenki a magyarokat bántja, gyalázza, velük bárki bármit megtehet büntetlenül. Keserű tanulság mindez, miként a tüdőbeteg s hamarosan német földben nyugvó kocsmárosfi, Ábris álma az utolsó magyarról egy sűrű erdő közepén.

Fábri Zoltán filmváltozata (*Magyarok*, 1978) sok mindent megőriz és átment a mozivásznonra Balázs naiv regényéből, de csak részlegesen ismeri föl a műfaj lehetőségeit: az Oscar-díjra jelölt filmben a magyarságtudat s az etika fontosságát akarta kifejezni a rendező.¹³ József Attila *Magyarok* című verséből vett mottót Fábri Zoltán. A film évszakok szerinti – téllal kezdődő – tagolása jól illeszkedik egy „naiv” kritériumrendszerhez. Az a fénykép is, amely Fábrián Bálintot, a regénybeli András édesapját karddal rohamozó huszárként ábrázolja az első háborúban (Koncz Gábor játssza őket az ikerfilmekben): sablonlovas, az üresen hagyott archelyen dugta át elszánt ábrázatát a fénykép készítőjé. A magyar s a német falubolondját Fábri két színésszel játszatja (Szilágyi Istvánnal és Holl Istvánnal), szemben a *Fábrián Bálint találkozása Istennel* olasz katona – magyar cigány megfeleltetéssel (Csikos Gábor kéttagú, mégis azonosságot kifejező szerepeltetésével). Talán mert az utóbbi felismerés – akárhol ölünk, voltaképpen saját véreinket gyilkoljuk – Fábrián Bálint mélyen személyes ügye, míg a falu bolondjainak hasonlóságáról nem csupán Fábrián András győződik meg: valójában a közösség jut erre a következtetésre. Az igen gondos tervezés (díszlet: Vayer Tamás, jelmez: Kemenes Fanny) ellenére a hazai, a német és a francia helyszínek eltérő fizionómiája nem tárul föl kellő mélységben. Azonban Kondor Ábris (O. Szabó István) álmovíziója s néhány más álmjelenet, képzelgés (köztük a *Magyarok* előtt leforgatott, de be csak később mutatott *Fábrián Bálint találkozása Istennel* című, történetünk előzményét tárgyaló filmből átvett „flash-back” képsorok az 1919-es fehér terrorról) méltó megvalósulása a regénynek. Legtöbbnyire mégis *szavakban*, *dialógusokban* bontakozik ki Fábrián András és társai gondolatvilága.

Koncz Gábor arca hibátlan helyszíne a belső történéseknek. Illés György operatőr mintha a nagybányai Thorma János 1903-ból való képét, az *Október elsején* címűt alkalmazná – változtatva a változtatandókat – a hazatértek s máris hadra fogottak búcsúztatásakor. Ismétlődik a történelem: így vonultak be katonának 1914-ben, s így, valamikor az 1940-es évek elején is a magyarok, vesztükre. Fotográfia készül róluk, s a vonatablak négyszögébe zsúfolódó férfiak fényképe odakerül a falra az egyéb családi relikviák közé – örök, megbonthatatlan körforgást sugallva.



Balázs párregénye, az előzmény, a *Fábián Bálint találkozása Istennel*, amely 1976-ban már második kiadását érte meg, többek között a lassítás írói eszközével él. Az isonzói roham bemutatásakor, aztán az édesanyjuk papszeretőjének meggyilkolásában részes testvér, Fábián Vince megváltozott magatartásának rajzában. Vince egy idő után azon kapta magát, hogy „a fejét lassan, borzasztóan lassan mozdította, és a szája szélét behúzta a foga közé.”¹⁴ Fábri (*Fábián Bálint találkozása Istennel*, 1980) az isonzói roham lassított megjelenítésével a magyar játékfilm egyik legdöbbenetesebb jelenetét alkotta meg. Balázs e regényének háttérében még nyilvánvalóbbak igen alapos helytörténeti kutatások átszüremkedései: naiv műnek is előnyére válhat a dokumentáris fedezet. Az a vonulat, hogy a háborút megjárt címszereplő régészsegédnek áll be egy idős paphoz, a kis Károlyi Anti csontjait keresik a gróf megbízásából, Fábri filmjéből kimarad. Pedig ez – mondhatni – az anyagi bázisa, utólagos megerősítése Fábián egymásra rétegződő gondolatainak a hajdani temetőre épült falut körülölelő átokról, életről-halálról. Bálint – miként majd a fia, András – szintén térbeli távolságokat áthidaló hasonlóságok, egybeesések, azonosságok fölismerője. Mindinkább tudatosodik benne – és Illés György képein ez érzékletesen jelenik meg –, hogy az olasz, akit megölt az isonzói csatában, Anda Aladárnak, az otthoni cigány hegedűsnek a hasonmása, reinkarnációja. Ahol pedig a közvetlen okot, okozót nem találja – hogyan is választhatta éppen őt, lett a felesége egy nála sokkalta finomabb, érzékenyebb, értékesebb ember, miért hibbant meg az asszony, mire ő hazatért a háborúból (Bálint csak későn értesül a pappal teremtett s fiaival által halálosan megbosszult szerelmi kapcsolatról) –, Isten szándékát sejtji, s ezért akar találkozni vele. Holtában: a harang kötelét hurkolva nyakára.

A filmbeli párbeszéd, Fábián megnyilatkozásai megőrzik a regényhős legfőbb gondolatait. A „lírai-szubjektív” film sűrítésmódja, ahogyan az elhasznált mosdóvíz, az elől maradt borotválkozó eszközök látványa az étkezésbe került Bálintéval társul. De jellemzése is ez férj és feleség tárgyasra redukálódott, az asszony részéről végképp kihűlt kapcsolatának. Az irdatlan bajszú Koncz Gábor eszelős fényű, befelé figyelő tekintete, a megfakult arcú Venczel Vera nem evilágivá szellemült mozdulatai (ahogyan a ház körül fölszörót homokot gereblyézi szüntelenül, a külső-belső rendcsinálás tébolyult igyekezetével): ezek valószínűleg meg a legteljesebben a regény kínálta naivitás kinematográfiai lehetőségeit. Módja nyílik eközben Fábrinak arra, hogy a tanács hatalom időszakát megelevenítő körhinta-jelenettel egyszersmind önnön – klasszikussá vált – filmjére utaljon vissza harmincéves távlatából.

A falu alatt elterülő hajdani temető motívuma jelenik meg Balázs József *Koportos* című regényében (1976). Koportos: vasútállomás neve, a temető szomszédságában. Népetimologikus magyarázat: az egyik szereplő szerint a *koporsó* szó rejlik benne. Balázs időváltó próbálkozására találunk példát itt is a regény kezdetén: „ – Balog – intett neki a brigádvezető –, jöjjön ide. Balog Mihály a fortyogó kátrányt figyeli, azon gondolkodik, hogy tegyen-e még a tűzre.”¹⁵ Néhol meg stiláris-nyelvtani pongyolaság lepi meg az olvasót – s kérdéses, hogy ez naiv jegynek számíthat-e –: nem tisztázható pontosan az azonos grammatikai pozíciójú állítmányhoz tartozó alany. Szürreális képekkel találkozunk: „Láthatta [a felesége temetésére a fővárosból hazautazó cigány munkás, Balog Mihály – K. Zs.], amint az erdők alatt felszakadozik a sötétség(,) és kiegyenesednek a napraforgótáblák. A vonat mintha nem is sínen, hanem a levegőben röpülne, ahogy felébredt, minden titokzatosnak és különösnek tetszett számára.”¹⁶ Nemsokára magyará-



zatot kapunk: Balog sokat ivott, de szinte semmit nem evett, innét a különös látomások. A villanyoszlop megelevenedik az otthona felé gyalogló Balog jelenlétében: „Nem tudta, mi zümmög a feje felett. Ilyen hangot még sohasem hallott. Balról telefonpóznát pillantott meg, odament, és nekidöntötte a hátát. Most még jobban érezte a zümmögést, és a pózna is remegett. Olyan, mintha élne, gondolta.”¹⁷ (Emlékszünk: jellemző motívuma ez a *Magasiskolának*, a *Holt vidéknek*; a *Koportos* filmváltozatában nem szerepel.)

Belső monológok, kavargó gondolatok jellemzik Balog Mihályt, a 42 éves cigányembert. Mint Santiago, Hemingway öreg halásza, medítál szakadatlanul. Főleg a halálról, arról, hogy a halált meg lehet-e ölni. Fél a halottaktól, akiket változatlanul elevennek hisz. Aladárt, a barátját, és Cirok Rozáliát is, az asszonyt, akinek temetését kell intéznie. Az Aladárénál méltóbb végtisztességet szeretne Rozinak. De ahogyan Santiago, Balog is vereséget szenved, mégpedig úgy, hogy saját népe alázza meg, s így – Santiagóval ellentétben – nembeliségének győzelemtudata sem kárpótolhatja szenvedéseit.

Gyarmathy Livia *Minden szerdán* című filmjének (1979) dramaturgia volt Balázs, és e szoros alkotói kapcsolat nyomán készítette Gyarmathy a *Koportost* ugyanebben az esztendőben. A Rozália halálát megelőző eseményeket, Mihály és választottja összekerülésének kalandos történetét Gyarmathy és Pap Ferenc operatőr a némafilmben is már sikeres népszínmű-zsáner naiv hangosfilmben különösképp vállalható, értékes hagyományai szerint mutatja be lendületesen, cigányzenével, egzotikumként hasznosuló folklórképekben. Ennek kontrasztja a pesti flaszer, ahol Balog Mihály útjavítóként keresi kenyerét. Belső monológja a „lírai-szubjektív” film hatásmechanizmusait idézi, anticipatív képsorok jelenítik meg beteljesült valóság gyanánt Mihály vágyait, terveit, elképzeléseit. A vasúti kocsis torzító lencsével komponált látványa, a szekérút különös görbületei, a reális temető „optikai átrendezése” gondosan valósítja meg a vonatkozó regényhelyeket az éhes-ittas Mihály vízióinak mozgókép-változataiként. Találékony és szerves összekapcsolódások teremtenek kinematografikus „rímhelyzeteket”: a Rozália halotti mosdatásához szükséges fateknő az asszony utolsó „bútordarabját”, a koporsót előlegezi. Ahogyan a merev testet a koporsóba billenti a kegyeleti szakember, korábban úgy lendítette csaknem fejtejtőre partnere az eleven Rozáliát egy fergeteges tánc hevében.

Hangban-külsejében Görbe Jánosra emlékeztet Balog Mihály alakítója, Rostás Mihály. Valódi, nem pedig mozigány. Anyanyelvén búcsúzik siratódallal a feleségétől a temetőben; az asszonytól, akivel – lelki-furdalásos emlékképei tanúsítják – nem bánt mindig jól. Ruhátlanul evickél át Mihály a fagyos vizen, hogy fűzfavesszőt vágjon (a cél túlvilági aranyárga fényeiről volt már szó); teljesíteni akarja a papnak tett ígését: kosarakat fon neki a temetői szolgáltatás fejében. Mégsem engedik ezt a körülmények: Bogdán, a jól eleresztett cigány „domináns hím”, aki Rozinak csapta a szelet, és társai Mihályt a sárba tapossák, vesszeit elkobozzák. A kivilágított túlparton innen reked. Képbe nézve búcsúzik tőlünk, visszafogadta a város forgataga. A filmváltozatnak is jelentős értéke, hogy rétegzett „fehér társadalmat” mutat be, nem csupán a roma kiszolgáltatottságra összpontosít. A csász (Kovács János), Rozi – szóbeszéd szerinti – vasutas szeretője (Bencze Ferenc) a maguk módján szolidárisak, de megvannak a maguk bajai. A pap – Jiří Menzel, Gyarmathy kedves cseh vendégszínésze – szórakozottsággal, álmag tag felülemeléssel leplezi érzéseit: „munkaköri ártalmak”-ra válaszol ily módon, mert bele kellene bolondulni máskülönben a nap nap után tapasztalt sok nyomorúságba.

Kézenfekvő, de szakmailag kockázatos dolog volna Huszárik Zoltánt Balázs Józsefen



át kapcsolni a „naiv film” áramába. Tény ugyan, hogy Balázs *Szeretők és szerelmesek* című regényéhez (1978) Huszárik rajzolt illusztrációkat, de ez a mű – a narráció jelen és múlt idejének bekezdésnyi vegyítésével együtt – nem tekinthető naivnak. Huszárik rajzai sem azok: mintha Hegedűs István (Hihi) és Kondor Béla között egyensúlyozna, karikatürisztikus elemeket ötvöz a „magas grafika” igényességével. Mindamellett a képzőművész Huszáriktól jutunk el a naiv *Csontváry* rendezőjéhez, a *Romantika* mutatványos, naiv betétfestményein át, és Csontváry Kosztka Tivadar már érintett illetékessége révén.

Több vonatkozásban mintha a *Szindbád* keletkezéstörténete ismétlődnék. Tudni való, hogy Szindbád szerepére Latinovits Zoltán a végső – és szerencsére: tökéletes – választás volt. Őt szánta Huszárik a Csontváryéra is, azonban a vállalkozás feltételeinek elhúzódo megteremtése folytán a rendező végül is nem számolhatott az 1976. június 4-én elhunyt művésszel: csak az ajánlás szólhatott emlékének. Egyenértékű megoldásnak ígérkezett az orosz Innokentyij Szmoktunovszkij, ám kiderült, hogy „egyeztetési problémák” (= kultúrdiplomáciai akadályok, kultúrpolitikai fenntartások) miatt csak próbafelvételek készültek vele.¹⁸ Végül a bolgár Ichak Finci ölthette magára – kettős szerepben – a festő s az őt megjelenítő színész jelmezét, maszkját.

Huszárik nem tudott, s talán nem is akart kiszakadni korábbi remeklése, a *Szindbád* vonzasköréből. A *Szindbádéból*, amely – Marx József találó észrevétele szerint – „a magyar posztszecesszió alapműve” volt.¹⁹ Csakhogy itt *művész* a főszereplő, nem pedig civil polgárnemes, egy – nosztalgiával idézhető – régi életstílus megjelenítője. Mégpedig rendhagyó művész, amilyen maga Huszárik is volt, s az *hommage* címzettje, Latinovits Zoltán. S ez már három réteg, ami persze eleve megghiúsította volna szabályos „életrajzi film” készítését.²⁰ Maradt tehát a „lírai-szubjektív” film „naiv” változatának lehetősége.

A naivitás gondolati vonulatát a filmben női és férfihangon (az előbbi: talán a Csontváry Kosztkát 1880-ban megszólító Pozitívum, az utóbbi a Csontváryt és alakítóját megformáló színész – Finci, illetve az őt magyarra szinkronizáló Rajhona Ádám – hangja) előadott szövegek alkotják. Csontváry ránk maradt vallomásaihoz a bibliából, Dantétól, Leonardo da Vincitől, Tagorétól, D. T. Suzukitól, Van Goghtól, Vörösmartytól, Vajda Jánostól vett idézetek illeszkednek. Transzcendens kozmológia szabja meg minek-minek és kinek-kinek a feladatát; eme üdvös mechanizmussal állnak szemben – Csontváry zavaros, beteges képzelődései szerint – egy világméretű összeesküvés ellenerői, teszik tönkre a lángelméket. Akiket pedig – sírja-jajongja a Csontváry szerepét próbáló Színész a néptelen épületben – óvni, gyámolítani kellene, hiszen másként elzüllenek, elnyomorodnak, elpusztulnak. Ott sír-jajong a Színész világgá kiáltott szavaiban a halott Latinovits s a még eleven Huszárik. A film egyik itáliai jelenetében olasz nyelvű szabadtéri transzparens élteti Jézust, élteti a szocializmust: talán valamiféle keresztényszocializmus kívánatos irányát mutatja Huszárik (és alkotógárdája), ez az irány – valószínűleg – látjuk is még – a Gyöngyössy–Kabay alkotópáros számára is járhatóan mutatkozott. Kelet és Nyugat eszmeisége ötvöződött Csontváryban; ezt a női hang közlésén túl a festő iránytűjének betájolása is megerősíti.

Csontváry Kosztka Tivadar képei (eredetiként funkcionáló másolatok) s ezek élőképszerű megjelenítései, a modell, minta (a taorminai ógörög színház, libanoni cédrusok, a mostari híd, rajnai vízesés, a hortobágyi kilenclyukú híd stb.) mozgóképei körvonalazzák ezt a magas kultúrán, világljáró, alapos tanulmányokon iskolázott, érlelt, párját ritkító naiv mű-



vészetet. Kezdve és zárva Csontváry hatalmas szempár uralta önarcképével. Beteg agya folytán a mérhetetlenül magabízó, egyszersmind magányos és szenvedő Csontvárynak nem voltak alkotói problémái, ezért a filmbeli festő megkettőződése (Holl István jeleníti meg az alteregót) inkább csak egy szokványos, divatokhoz igazodó életmű-változatot sejtet. Végző soron Huszárik – és Császár István, Dobai Péter forgatókönyve – *mindkét* alkotói irány kudarcát érzékelteti, Az alterego is földhöz vágja képét: talán épp azt, amelyet tüllfüggöny mögött, a keleti agyagkunyhóban festett. Szögesdrót-kerítéssel körülzárt mezőn viaszfigurák rendeződnek valamiféle *Majális* csoportozatába, festőink (Finci és Holl) számára megközelíthetetlenül. És olvadnak szét (mint Hitler, a történelem bábja Radványi Gézánál, a *Valahol Európában* háborús vurstlijelenetében). Csontváry képei gyógyfürdő vizében áznak végül pocsékká. A Holl játszotta alterego néhol lepkegyűjtőként bukkan föl: a kortárs (értelmiségi) néző hajlamos volt benne a műveket politikai sablonokhoz, kívánalmakhoz igazító kultúrfunkcionárius rejtjelezett bemutatását fedezni föl. Mindenesetre: a lepkegyűjtemény művészetellenes életforma, az elkényelmesedett kispolgáriság szimbóluma Maár Gyulánál is (*Déryné, hol van?*).

Zsákutcában toporog a Színész is. (Nem tudunk meg semmit arról: ki és hol rendez előadást a festő munkásságától ihletve.) Emberi-művészi zsákutca ez. Édesanyja isteníti őt (a *Szindbád* Majmunkája, Dajka Margit megformálásában), de épp emiatt őszinte szóra, megértésre nem számíthat a mama részéről. Házassága tönkrement: Anna (Drahota Andrea) most már csak szánja legfeljebb („Te élvezhetetlen!” – mondja a férfinak). Lilla, a sugárzó ifjú hölgy (Bánfalvy Ágnes), miként Anna, elmeegógyintézeti hivatásos mentőangyal rajong a Színészért, de joggal veti szemére: „Magának a legfőbb gondja a ki-sajátítás!” – Őszinte, kritikus – önkritikus – a *Csontváry* nőképe, ide értve azt is, hogy a címszereplőnek nem kell a föltárulkozó, szép testű modell, aki az *embert* reméli föltalálni benne. Szűz Mária s egy lila ruhás, elérhetetlen hölgy lebeg a filmbeli nőtársadalom csúcán – lejjebb sem a festő, sem a Színész nem találja igazi társát. Nem tudnak partnerré válni: alkalmatlanok egyenrangú, kölcsönösségen alapuló kapcsolatra. Elered az eső a hortobágyi híd festésekor, s a Színész – mintegy kiesve szerepéből – őrjögve rühelli a feladatot, nem akar – úgymond – bohóccá lenni.

„A kurva életbe!” – káromkodik a Színész, ugyanúgy, mint Ivicz játékvezető 1976-ban, Szász Péter *Szépek és bolondok* című, szintén a Hunniában készült játékfilmjében. Mindkét helyen az emberi értékekkel való gazdálkodás súlyos zavarairól van szó. Őrületbe hajló, rossz testi és lelkiállapot sugározza át a *Csontváry* szintjeit és rétegeit. Első világháborús dokumentum felvételektől, show-szerű rekonstrukciókon át törésmentesen húzódik a jelenig a művészi sértettség vonulata. A tehetség félreérthetetlen, nemzetközileg is számon tartott jegyeivel: egy francia kritikus Huszárikot e munkája nyomán Alain Resnais-vel rokonítja.²¹ A tömörített idő Jankura rögzítette fényváltásai azonban nem haszontalanul alakítják szemünk láttára a taorminai antik színházrom látványát, a felhők nem céltalanul rohannak át az égboltozaton: Bódy Gábornál, a *Psychében* (1980) válnak hamarosan egy másik, revelatív erejű, művésziileg indokolt hatásmechanizmus részeivé. Zolnay Pál az 1970-es évek első és második felében is gazdagította a „naiv film” értékállományát egy-egy dokumentumelemekből építkező játékfilmmel (*Fotográfia*, 1972; *Sámán*, 1977). Háttére volt ennek – párhuzamosan a népművészet, ezen belül a naiv alkotó- és előadóművészet fellendülésével – a városi folklór tevékenység sajátosan magyar, mozgalmá terebélyesedő vonulata, az ún. táncház. Képzett, fiatal zeneművészek, kutatók



– Sebő Ferenc, Halmos Béla, Koltay Gergely, Lelkes Lajos – és mások irányításával, újonnan alakult zenekarok, néptáncgyűttesek közreműködésével a Népművelési Intézet égisze alatt főként a diákifjúság, az értelmiség körében vált divattá hazai és szomszédos országokbeli – elsősorban: romániai – magyar táncok csoportos tanulása, elsajátítása, amihez persze népzenei ismeretek bővítésére is szükség volt. A szórakozásnak ez a közösségi formája csakhamar alternatívát kínált az igen népszerű hazai beat- és popzene-fogyasztással szemben. S közben a magyar popzene is tükrözni kezdett – képernyőn és mozivásznon is – nyilvánvaló népzenei hatásokat, mindenekelett Szőrényi Levente, Bródy János szerzeményeiben. A táncház – Budapesten, és terjedőben vidéken is – legitimálta másfelől a határainkon túl élő magyarság iránti érdeklődést, anélkül, hogy *nacionalizmus* vádját zúdíthatta volna a résztvevők fejére valamiféle tévesen értelmezett *internacionalizmus* szemszögéből. – Más kérdés – lesz is hamarosan jelentősége –, hogy az ismerkedés a környező ún. szocialista országok magyar közösségeinek kultúrájával előbb-utóbb politikai és gazdasági státusuk ellentmondásainak, tarthatatlan mozzanatainak a megismerését vonta maga után, töltést adva az erősödő ellenzékiségnek.

Fotográfia címmel Zolnay először színes dokumentumfilmet forgatott a vidéki ember ízléséről, önismeretéről (1971). De kötődésükről is, hiszen a felső-tiszai árvíz idején az emberek a családi fotográfiáikat is mentették mint a legszűkebb, legszemélyesebb hagyomány, folytonosság fontos darabjait.²² E tény ismeretében érdekelte aztán az alkotókat: a parasztember hogyan, milyenek szereti látni önmagát, milyen ábrázolásmód tükrözi vissza számára leginkább a bensejében hordozott énképet? Ez az „induktív” megalapozás kínált bázist fikciós kibővítéshez, pontosabban: átstrukturáláshoz. Ennek következménye, hogy az első verzió kimódolt megrendelés-szituációjának itt nyoma sincs – s az „avantgarde” légkörű városi figurákat – színészeket s a zenészt – elfogadják a valódi parasztemberek. Voltaképpen riporter, léleknyitogató szerepben.

A pesti éjszaka szilveszteri forgatagában, álarcos mulatozók között dolgozik saját kockázatára – megveszik-e majd vagy sem később, kijózanodván, a lakásukra vitt kész fotográfiát – egy fényképész, és szereplőink (Zala Márk, Iglódi István megjelenítésében) innét veszik az ötletet: falun kellene szerencsét próbálniuk. Velük tart a zenész (Sebő Ferenc), aki reklámot csap a vállalkozásnak: énekkel, tekerőlanttal kíséri szolgáltatásaikat. S a munka során elének tárul egy magyar falu képe, megnyílnak vagy begubóznak az emberek. Véletlenszerűen olykor döbbenetes sorsokról kapunk híradást.

Képanyagában a *Fotográfia* mindenekelett agyonretusált, merev beállítású családi felvételek közreadásával érzékeltet naiv viszonyulást. A fénykép legyen komoly, rajta nincs helye vidámságnak, oldottságnak; legyen az „szebb” a modell pillanatnyi állapotánál, hiszen az örökkévalóságnak szól, nemzedékről nemzedékre átszármaztatott családi legendárium részévé válik. Mi tagadás: a könnyen befogadható *giccs* birodalma ez, amiként a vidéki lakás más egyéb vizuális tartozéka: szentképek, csecsebecsék. Alternatíva ehhez az értékes ifjúságiregény-illusztráció (talán Reich Károly színes rajzait látjuk). Ez a leegyszerűsített, retusált világ Ragályi Elemér mozgóképein olykor áttetsző függöny, ablaküveg mögül, valamint teleobjektívvel fotografálva jelenik meg (példa az utóbbira. vasúti szerelvényen vadonatúj személygépkocsik utaznak két szintű rakodótérben). A „naiv” bemutatás egyszersmind önmaga kritikája: az 1970-es évek elején, reformoktól serkentett, modern világban vizuálisan is túl kellene már adni az elavult beidegződéseken. Ebbe az irányba mozdul a lótenyésztő parasztember, aki egyetért egy dinamikus fényképfelvétel



szándékával, azonban az asszony magát a pénzpocsékoló fényképezkedést utasítja el. (Jellegzetes, hogy a filmben 300 Ft-os nyugdíjról beszélnek – és 300 Ft-os fotószámláról: a szemléletváltásnak anyagi akadályai is vannak!) A fotós – Zala Márk – „jancsói” koreográfiája, körözve becserkésző mozgása itt funkcionális: témakeresésről, optimális megoldás kiválasztásáról van szó, de a jeles pályatárshoz való kötődés kinyilvánításáról egyszersmind.

Nagy László, Szécsi Margit, Weöres Sándor költeményeinek megzenésített változatait halljuk Sebőtől. Városit és falusit ötvöző folklór ez, ősi – keleti – hangzásokkal, föl- és megújított ősi hangszereken. Rétegzett: van benne hírverő klapancia nyekergő dudastílusban; gitáron pedig mintha valamiféle „magyar countrynóta” születnék, miközben jókedvű fiatalok lepik el a vízpartot, szállnak ladikba. Közép-kelet-európaiként magyar zenei közbeszéd kísérletező szavait, mondatait ízlelgethetjük a naiv alkotásnak olyan színvonalán, mint – ne tűnjék túlzásnak – a Csontváry Kosztka Tivadaré.

A *Sámánban* már az „irták” feliratot követő, játékosan szertehányt kezdőbetűk népművészeti-naiv beállítódást sugallnak. Anonimitás vállalását. Sebőék táncház-gondolata megvalósult, színes mozgókép-elemként van jelen itt; hangzástól része a József Attila, Nagy László, Ladik Katalin, Weöres Sándor költészetétől ihletett modern népzene, Sebestyén Márta ortodox-megújító, közép-kelet-európai éneklése, Schubert mint fűvös zenekarra átírt „gesunkenes Kulturgut”, operettnóta; gazdag ember örökhagyásáról szóló népmese-példázat (Berek Kati mondja képen kívül). Két, szakállas fiatalember (Zala Márk, Jordán Tamás) s egy bohóchölgy (Marsek Gabi) adományokra ácsingózó utcaművészként mutatják be a nagyvárosi folklór – nálunk legalábbis – új jelenségét. Nagyvárosi nézőpontból tárul föl számunkra a vidéki életforma is: változó, eltűnőfélben levő, bonyolult értékhalmozás gyanánt. Mindeközben kéréseket racionalitást fejeznek ki (főként Berek Kati hangján) a marxizmus-leninizmus fejlődésre, változásra, egyén és társadalom viszonyára vonatkozó megállapításai, a kommunista magatartás ismérvei. Elavult házak omlanak, hogy újakat emelhesseken helyükön. Állami ünnephez aszfaltozzák a pesti Dózsa György utat, vadászgép-rajok gyakorlatoznak, vörös csillagok erdeje mozog vörös lándzsahegyre tűzve. Házasságot kötnek vidéki emberek: templomban; egzotikumként ható körmenet vonul, gyermek születik korszerű és makulátlanul tiszta kórházban, toronydaru hordozza körbe az egyik szereplőt a Hilton szálloda magasából Budapest lenyűgöző panorámáján. De közben a Jordán alakította szereplő (kifejtetlen, Gyurkó László írta Don Quijote-kamaradráma hőse), véletlenül kulcsra zárt lakótelepi ajtó rácsán keresztül tekingetve ki, várja szabadulását: felesége hazatértét; egy másik rács – ablakrács – mögül tagolatlan, emberalatti ordítás hallatszik: börtönből-e, ideggyógyintézetből-e, nem tudható. Zala Márk ostort csördítve próbálgatja szabadságról szóló költemény előadás lehetőségeit. Zolnay tehát a „létező szocializmus” önmagára szabott – elviekben páratlanul magas – szabadságfokát vizsgálhatja óvatosan, de félreérthetetlenül. Ez is naiv beállítódás – ekkoriban már az ellenzék stratégiáját jellemzi –: vegyük komolyan az alkotmányt, a törvényeket, és kérjük számon érvényesülésüket.

Zolnay szereti fehérből szólítani elő mozgókép-portréit (Ragályi a társa ez alkalommal is). Zala (aki Jordánnal együtt a Jancsó – sokat vitatott, ám nagy sikerű és hatásos – rendezéseinek is otthont adó, Gyurkó vezette Huszonötödik Színház emblematikus művésze volt) arca előtt áttetsző vörös selyem lebben ide-oda, majd *Így jöttem* tekintettel néz a felvevőgéphez, búcsúzik tőlünk, fehér tartományba visszahúzódo vonásokkal.



Jegyzetek

- ¹ Moldován Domokos: *Magyar naiv művészek nyomában – Dokumentumok*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1987. 11. o.
- ² Amalia Martínez Muñoz *fejtegetése A művészet története – A huszadik század c. magyar változatban*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. 87. o.
- ³ Vitányi Iván: Győri Elek és a naiv festészet. = *Zempléni Múzsza*, 2001. 2. szám, 15. o. – Különös, hogy 1905. szeptember 9-én, a *Pesti Hírlapban* (k. k. l.) *Képzőművészet* c. beszámolója is előlegezi Csontváry korszerű besorolását, ha esetleg véletlen találatként és nem éppen dicsérő szándékkal is: „látunk rengeteg művészi naivitást és önérzetet összekeverve”. In: Csontváry Kosztka Tivadar: *Önéletrajz*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1982. 79. o.
- ⁴ Bálint György: Csontváry. In: *uő: A toronyőr visszpillant. I. kötet*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1966. 555–556. o.
- ⁵ *Uő: Levél valakihez, aki esetleg író (1937)*. In: *uo. II. kötet*, 103. o.
- ⁶ Hubay Miklós: *Cédrusok a ködben (1969)*. In: *Aranykor*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972. 241–243. o.
- ⁷ Vitányi Iván: *Győri Elek és a naiv festészet, i.m.* 10. o.
- ⁸ Moldován Domokos: *Magyar naiv művészek nyomában, i.m.* 158. o.
- ⁹ Györffy Miklós: *Párhuzamok és kereszteződések. A magyar irodalom és film kapcsolatai a hatvanas és hetvenes években*. In: *uő: A tizedik évtized*. Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001. 183–184. o.
- ¹⁰ Balázs József: *Magyarok*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. 43. o.
- ¹¹ *Uo.* 16. o.
- ¹² *Uo.* 67–68. o.
- ¹³ Pap Pál (szerk.): *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1994. 208. o.
- ¹⁴ Balázs József: *Fabián Bálint találkozása Istennel*. Magvető Zsebkönyvtár, Budapest, 1976. 2. kiadás, 22. o.
- ¹⁵ Balázs József: *Koportos*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976. 5. o. – *Hasonló időkezelő technikát figyelhetünk meg a nyíregyházi születésű – tehát földi – Krúdy Gyulánál az Utolsó szivar az Arabs Szürkénél c. elbeszélésében: „Galléros köpönyege volt, feketéből, amilyenben a regényhősök vannak a múlt században.”* In: *Könyvjelző – Kepes András válogatása a magyar novellairadalomból*. Park Kiadó, Budapest, 2001. 100. o.
- ¹⁶ *Uo.* 16. o.
- ¹⁷ *Uo.* 92. o.
- ¹⁸ *Lásd erről: Geréb Anna: Szmoktunovszkij c. könyvének A Csontváry-ügy c. fejezetét*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1993. 99–101. o.
- ¹⁹ Marx József: *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Vince Kiadó, Budapest, 2000. 255. o.
- ²⁰ *Itt utalunk vissza Hubay Miklós forgatókönyv-kísérletére. Ez 1967-ben történt; 1973-ban kellett aztán végképp föl hagynia a megvalósulás reményével. Az író a festményeket és utóéletüket szerette volna dramatikus formában bemutatni, valamint egy fiatalember azon fáradozását, hogy az elhunyt festő vásznait 1919 őszén megmentse az enyészettől.*



Vö. Hubay Miklós: *Cédrusok az árverésen – Álmodok egy filmről.* = *Új Írás*, 1973. 7. szám, 58. o.

²¹ Jean-Pierre Jeancolas: *Miklós, István, Zoltán et les autres – Vingt-cinq ans de cinéma hongrois.* Corvina Kiadó, Budapest, 1989. 127. o.

²² A mű keletkezésének e háttéréről beszélt Köllő Miklós (1979). In: Durst György, Kovács Sándor, Pörös Géza (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981. 204. o.

