

Bakos Gábor

Ember, ne gyűlöld a halált
Gaál István keralai városfilmje

Míg Gaál István magyar filmrendező (1933-2007) *Római szonáta* és a *Rendhagyó párizsi leltár* városfilmjeit a kulturális emlékezés" szubjektív mozgókép(műves) megnyilvánulásaként határozhatjuk meg, addig a *Keralai mozaikok* archaizáló-spirituális vagy meditatív poszt-neorealista utazófilmként funkcionálhat leginkább, ahol Gaál egyéni módon képes alkalmazni a filmantropológia objektivitásra törekvő tényrögzítő és -feltáró eszközeit is. Gaál István személyessége mindegyik városfilmjében a modernizmus keretén belül marad, játékossága pedig inkább a formára, semmint a tárgyra vonatkozik, illetve az is a modernista reflexivitáshoz kapcsolható. A legfontosabb azonban a teljesen "klasszikus" tiszteletteljes érdeklődés a kultúra nagy teljesítményei iránt, az ezekhez való személyes viszony, s végül a kettőt szintetizáló formavilág, amely tehát "tanul" a művészeti hagyománytól, és egyéni módon alkalmazza azt.

A jelen írásban Gaál három filmjének fogalmi szintézisét a kulturális emlékezés elmélete és a poszt-neorealizmus filmtörténeti hagyományának összekapcsolásával kíséreljük meg. Ezek a filmek kultúraelméleti szempontból az assmanni *emlékezés-elmélet* központi, „Mit nem szabad elfelejtenünk?” kérdésére adnak elkötelezett választ. Gaál szintetizáló költői filmdokumentálásával egyszerre olvasztja egybe a magas művészetet (stilizáló-szimbolikus nyelvalkotás) és a köznapi „rítusok” kultúráját (naturalista-neorealista nyelvkép). A hosszú távú stilisztikai ízlésbefolyást kitermelő klasszikus, római-antik, nyugat-európai gyökereket és a XIX. század második felétől megszülető modern művészet ágenseit Gaál áttetsző-egymásba olvadó filmpoétikával rétegz rá korunk köznapi konzumvilágára. Három kulturális emlékezőfilmjében eltérő karakterű, de gondolatilag mégis egyben tartott múlt-képpel találkozhatunk. A múlt először „csendes nagyságban és nemes egyszerűségben” (Róma), másodjára gáláns eleganciával vagy köznapi poétizmussal (Párizs), harmadjára az ősi föld és az ég teremtmény táncából megszülető spiritualitástól befolyásolt köznapi ritualitásként (Kerala) tárul elénk.

Ezek a film-művek a művészeti korszakok között aktívan, dinamikusan mozgó alkotói emlékezés autonóm megtestesülései, amely koncepcióval a rendező az európai művészet nagy művészi hagyományába illeszkedik. Gaál szabadon asszociáló, de strukturált disznarratív filmpoézisben valósítja meg Jan Assmann *A kulturális emlékezet* művében kifejtett múlthoz fűződő viszonyának kettős kategóriáját, ahol „amit a tér jelent az emlékezőképesség művészetében, azt jelenti az idő az emlékezés kultúrájában.” (1999, 31). Gaál városfilmjeinek szimultán időszervezése alapján egy organikusan absztrakt, lebegő, aktív tér-idő jött létre, ahol a forma eleven tér-idővé válik. E művek reflexív poétikájában a filmet az emlékezés médiumává teszi, továbbá a hagyományörzés problematikáját és lehetséges korszerű megvalósítását pályafutása

során mindvégig szem előtt tartó modernizmusával újra visszatér egyik központi film-művészettörténeti véleményéhez, amelyben a filmet egyértelműen a képalkotó művészetek (festészet, szobrászat, építészet, fotográfia) összegzőjének tekinti.

„Költői dokumentarizmusának” példaerejét az adja, ahogyan a a mimetikus és a metaforikus két alapvető művészi beszédmód egymásba tolódik, vagyis ahogyan a dokumentaritást (naturalizmust) feltételező mimetikus utánpótlásba transzformatív módon „belenyúl” a költői nyelvet létrehozó metaforikus elvont gondolatiság. Hogy mégis felfogható és interpretálható legyen a szubjektív érzélem teremtette abszolút téridő, Gaálnak szigorú formai mederbe kellett azt terelnie és szorítania, ezért fordult a cézanne-i forrású modernista, formatudatos, konstruktív-architektonikus jellegű képalkotáshoz, illetve az ismétlésekre, átmenetekre és kontrapunktokra építő zenei szervezettséghez. Gaál István „szubjektum konstitúciója” időfilozófiai értelemben az ember időérzetét leginkább meghatározó és befolyásoló individuális érzékelés változatához kötődik, amely Szent Ágoston-i, az egyén lelkének belsejébe „mártózó” lélekfilozófiából indult ki. Bergsonon át folytatódott, és Heidegger fundamentálonológiai elgondolásain csúcsosodott ki, ahol az emberi idő-érzet inkább függ a szubjektum mentális meghatározottságától, semmint az objektív időfolyamatok valóságosságától.

A körforgással, az ismétléssel, vagyis a ciklikus időfogalommal képes formailag és tematikailag is megvalósítani egy szimultán létező emlékezőfolyamatot, ahol „*a volt, a van, a lesz nem egymástól távolodó, hanem egymáshoz közelítő egységek.*” Gaál három egyetemes értékekkel operáló városfilmje három különböző történeti aspektust (klasszikus, modern, ókor) vetít vissza a jelen világára, és mindehhez felhasználja a *totalitás* három általános elgondolását is: az antik (Róma), a modern szubjektív (Párizs) és a mitikus-ritualizált totalitást (Kerala). Gaál szuverén emlékezőművészetét a *totalitás* három említett – társadalmi és kulturális – fő fogalmának lírai dokumentálásával feje ki, amelyben a rész és egész harmónia-elvével megpróbálja kijelölni a jelenkori „egyes” (ember) helyét az azt körülölelő „általánosban” (az emlékezet-abszolútum időbelisége). Ahhoz, hogy képes legyen a jelen valóságának szüntelenül változó, tagolatlan életmozgását és a múlt egyetemes értékei által egyben tartott örök mozdulatlanyságot összekopírozni, segítségül visszanyúl a számára legmértősegteljesebbnek – és etikusnak – tartott filmkészítési módszerhez, a „kézműves technikához”, az én-központú szabadfilmhez.

A kollektív – mitológiai – emlékezés

A szociálisan rendkívül érzékeny Gaál a társadalmi helyzetrajzot mindig a konkrét történelmi folyamat vetületében értelmezte. Szerinte a művészi alkotófolyamat „induktív látomást” igényel, vagyis a művész feladata, hogy magában egységbe tudja hozni az egyes értelmezési rétegeket: az embereket, a nemzetet gyötrő vagy éppen élető szociális minőségeket (pozitív, negatív), hogy utána fel tudja mutatni az általános életigazságokat. De ehhez egyszerűsítésre és szublimálásra van szükség a formaalkotás tekintetében, ahogyan azt a modern művészet hajnalán Cézanne is tette. Gaál István kulturális emlékezetének három ősforrása lett: a tiszta, elementáris népművészet

(Bartók, Szóts), a klasszikus-antik művészet és filozófia (Epiktétosz, római-reneszánsz művészet) és az indiai kozmikus kultúra, illetve a hindu karmikus vallásfilozófia.

Gaál István 1985-ben a New Delhi-i Nemzetközi Filmfesztivál zsűritagjaként járt Indiában, majd visszahívták őt Púnába, a filmfőiskolára, hogy tartson egy hónapos rendezői bevezető-kurzust. A sikeresen megtartott előadássorozat egy nagy szellemi szerelem kezdetét jelentette, mivel utána többször is járt Indiában, és közben sok híres helyet (pl. adzsantani és eluri barglangok, Kailászanthá Siva templom) többször is meglátogatott, ahol több száz fotót is készített. Elbűvölte az ország spirituális, mitikus mélységekbe merülő kulturája és gazdag „antropológiája”. 2001-ban Keralában, az Indiai-óceán partján fekvő államban volt az ottani nemzetközi filmfesztivál zsűrielnöke. Szállása a keresztények, hinduk, muszlimok lakta fővárosban, Trivandrumban volt, de mindig megkérte a sofőrt, hogy egy órával a fesztivál kezdete előtt vigye ki a tengerpartra, hogy forgathasson a halászok között. Itt sikerült négy embert találnia, akik pár dollárért *„gyönyörűen elénekelték a tenger istennőjéhez szóló fohászt. Muszlimok, hinduk, keresztények mind tudják ezt az évezredes dallamot. Az ottani tevékenységből [Keralai mozaikok címmel] össze is állítottam egy huszonhat perces filmet. De még egyszer mondom, nem tekintem a játékfilmet egyedüli üdvözítő meghatározónak.”* A tengeri Istenanyához szóló fohász-énekekben hangzik el egy sor, amelyet utána Gaál nagyon sokat idézett: *„Ember ne gyűlöld a halált!”*, mely az alábbi filmkockáján jelenik meg:



Ebben a „titkos verbális jelben” találja meg Gaál a különbséget az európai Isten- és halálfélő ember, valamint a metafizikus, szemlélődő, filozófiai háttérrel felnevelkedett ázsiai embertípus világfelfogása között. Gaál állítása szerint az Ázsiára alapvetően jellemző transzcendens életszemléletből következő ciklikus vagy repetitív, magasabb szintű lelki-mentális érzékelésből adódik, hogy az indiai filmdramaturgiában jóval több a „deskriptív”, leíró, epikus beállítás-tekintet, mint Európában, és főleg Hollywoodban,

ahol a drámai beállítás-fokozás/ütköztetés a legdivatosabb módszer.

Az élet láthatatlan spirituális hajtóerőinek halk szavú, érzéki jelenvalóságát filmen csupán a látványélményben fürdőző, türelmesen és állhatatosan kiváró, „deskriptív” beállításmóddal lehet feltárni. Olyan simogató vizuális szenzibilitással kell a konkrét látványt a képnek elemelnie, ahogyan azt Gaál teszi *Kerala*-filmjében a halászok egybecsendülő munkavégzését leíró naturalista felvételein, amelyeket átnemesít a *vyna* ősi szitárral kísért fohász-ének elragadtatott, nyugalmas hangzásvilága.

Gaál 2006-ban készült filmje stílusában az előző két városfilmjénél egyszerűbb, puristább, és jóval közvetlenebb módon fogalmazó. Ahhoz, hogy képekbe öntve elmondja nekünk mindazokat a gondolatokat, és esztétizálja számunkra azokat az egyetemes, kozmikus távlatú érzelmeket, amelyeket India ébresztett benne, már nem volt szüksége bonyolult, „kicentizett” struktúrára. Elég érett és megfontolt volt már, hogy egy jóval egyszerűbb felosztású disznarratív tagolást válasszon, amelyben – hogy személyesen átélt totalitás-igényét igazolja – visszatérő, poétikus óceán-képekkel nyitja, majd zárja a film konkrét dokumentarista érzékiséggel rögzített transzcendens meditációját.

A film természetes, elementáris kifejezési erejéből tisztán érezhető, hogy Gaál szétválaszthatatlan, csakrikus kapcsolatban állt India átlényegült ős-földjével. A film tényábrázolásának dokumentumrétegeibe olyan közvetlen természetességgel ékelődik az évezredes irodalommal „rögzített” képzeletbeli lények, köztes alakok, segítő és rontó szellemek, valamint ártó démonok által benépesített indiai regék hitvilága, ahogyan az óceán évezredes, végtelen időismétléssel, folyton-folyvást beteríti fodrozódó habjaival a lágy homokpartot. India a mai hitét vesztt, posztmodern világállapot ellenére is olyan topografikus és szociális mintázatként dokumentálódik elénk, ahol minden nyomorúság és társadalmi determináció ellenére – a tradíció mindenható ereje által – egyidejűleg létezhetnek földi és égi erők, de természetesen csakis „a csillagok járásának a függvényében”.

Gaál India-filmjének (késő) modernista különlegességét az adja, hogy a spirituális légkört és hatást a poszt-neorealista módon jellemzett kendőzetlen szociális arculatból képes elővarázsolni. Szerkezetileg ezt azzal éri el, hogy a középső rész triviális élethelyzetekből álló életképeit „körbe keríti” spirituális erővel feltöltött naturalista nyitó és záró szekvenciákkal. A körkörös „ciklus-szerkezet” a mitológia körforgás-időfogalmával jellemzi a lencséje elé került, racionalizált valóság tagolatlan linearitását. Gaál ciklikus idő-struktúrája nemcsak tagolt, értelmes formát ad a valóság rendezetlen, minden irányba kiterjedő láncolatának, hanem szerkezeti szempontból is reprezentálja az *bráhmanizmus* reinkarnációjának örök megújulás-filozófiáját.

Dokumentumfilmjének töredezett, elliptikus, laza, mégis lapidáris szerkezetében sikerül a köznapi tárgyvalóságból átbillenni a köznapok szakrális „más-világába.” Ennek a kettősségnek a kulturális egzotikuma szolgáltathatja egy európai – keresztény – ember számára az ország titokzatos megfoghatatlanságát. És mégis be kell látni: Gaál helyesen teszi, ha nem hajlik a túlzott, mesterséges (ornamentális) stilizáció irányába, hogy kifejezze India transzcendens „csakra-komplexumát”, mivel maguk az itt élők is józanul mérték föl viszonyukat az Isteneikkel.

Gaál azzal, hogy a naturalista stilizációval „idézi be” az izzadságos hétköznapi világába az abszolút erők láthatatlan gondolat-alakjait, az elmúló és elkopó, üres, hiábavaló és pragmatikus időfolyamot összekapcsolja az időtlenség mitikus örökkévalóságával, megteremti a több istenhívő, ázsiai, indiai ember sokszoros időkomplexumát.

A mítosz ismétléses, visszatérő, körkörös dramaturgiai módszere nem az egyénire, az individuálisra törekvő megnyilvánulások és tények összekuszálódott halmazából álló jelenből próbál értelmes összefüggéshálót szétbogarazni, ehelyett az örök múltból bukkan elő. A múltat meséli újra és újra, idézi, kinyilvánítja a negatív és pozitív örök emberi lelki mintákat, amelyek „isteni” szándékok miatt „szükségszerűnek” és „változatlanoknak” rajzolják körül a jelent. Az Isteni fátummal, az intencionalitás szemszögéből magyarázza a hívős gyakorlati logikával működtetett jelen irracionális és irreális fekete foltjait.

Ebből a transzcendens „intencionalitásból” meríthet értelmet kemény életének elfogadására az indiai halász, aki nap mint nap kimegy az óceán-partra, és többedmagával addig rángatja ütemes mozdulatokkal a vízbe elmerülő hálót, amíg azok tele nem lesznek hallal. Az Istenek döntéseit elfogadó emberi társadalom állhatatos „életbírása” is lenyűgözhetette Gaált, mivel nem mutat olyan emberi arcokat, akik szenvednének sorsuktól, csak olyanokat, akik kitartó beletörődéssel élnek kemény erőfeszítéssel járó hétköznapijaikat.

Gaál azzal, hogy az óceán mitikus alakzatainak ismétlődő felelevenítésével keretezi be, „öleli körül” az átlagos indiai emberek hétköznapijainak rutinos munkafolyamatait, a jelenbe idézi az örökkévalóság rögzült, fatalista életrendjét. A film naturalista mágiája a „történeti” múltat az „abszolút” múlt „mélyebb”, tömörebb, nyersebb időformája felé gravitálja. A meditatív, „deskriptív” képleírás jelentéstágítása miatt a hétköznapi funkcióval ellátott motívumok és tárgyak derealizálódnak és panteista tartalommal telítődnek. Gaál repetitív, keretes szerkesztés-elvével az indiai brahmanizmus ciklikus „időjárását” fogja filmdramaturgiai keretbe. Ritualizált módon (ritmikus mozgás és formakínálat által komponálja meg a közösségi munkafolyamatot) mutatja be a halászás ősi mesterségét. A lezárást megelőző utolsó nagyobb részben egy szakrális, archaikus, tánc-előadás felvételét nézhetjük. Mindezeket összegezve Gaál anélkül, hogy a stabil tér- és időviszonyokat felcserélné egy aktív képzeletbeli tér-időre, dokumentarista módon is képes konkretizálni, hogyan valósul meg az indiai kultúrában a jelenlét idejének kitágulása a szent időbe.

Gaál India-filmjében is megvalósul a képvezetés által az indiai létezés felfogásának szférikus egyidejűsége, vagyis az állandó és a változó idő-vektorok szimultán koegzisztenciája. A hétköznapi, megélhetési munkatevékenységüket végző emberek csoportképeihez hozzárendelődnek a spirituális megidézést elindító mitologikus dokumentum- emlékképek (az óceánpart „vad” – szemlélődő – leírásai; a szakrális tánc-előadás, szigorú menetű, ritualizált dramaturgiája). A két létszféra egymást karöltve affirmálja magát. A hétköznapi közvetlenség laza láncolatát és az örök értékekből összeálló pre-historikus képzeletvilág egymás létjogosultságát „alapozza” meg ebben a valláskultúrában. A két világot egyesítő mágikus vagy meditatív művészi emlékezés dokumentarista szintézisével Gaál a tapasztalati világ érzéki formaszintjén

képes reprezentálni, hogy „*az istenség és az ember minden kezdeti kozmológiában ugyanegy létezés szülte*”. Gaál nem lép túl az „esztétikai realizmus” „természetes” stilizációján, stílusát nem fokozza fel mesterségesen: nem jeleníti meg (idézi meg képi mágia által) a természeti vagy természetfeletti erők látható manifesztációját. Helyette a hétköznapi láthatót mutatja be „ritualizált” módon (évezredes összhangban együttmozduló halászok lépés- és mozdulatritmusa; az utak mellett szövő nők arabeszk hullámvázása; a természeti erőket megszemélyesítő maszkos alakok megidézett vitális energiától mozgatott tánc-koreográfiája.), mégis ezt olyan „vad” és „nyers” mitikus erővel teszi, hogy így is mélyen átérezzük, hogy Indiában az ember és az univerzum „ kozmikus táncot lejt”. „Szándékos”, intencionális, istenek által költött keletkezés fikciója (mítosz) és az objektív realitás (történelem) titokterhes súllyal rajzolja ki a köznapok láthatatlan, kozmikus vetületét.

Összegző gondolatok

Jan Assmann szerint az emlékezésnek két megjelenési módja van, amely a „múlt kettős használatát” jelenti, ennek alapján a kollektív emlékezet kettős struktúráját is levezethetjük. A mítoszokat jelentő „megalapozó emlékezés” egy nép őseredetét biztosítja, tehát identifikációs, azonosságteremtő funkciót tölt be a kulturális emlékezés aktusában, és vagy nyelvi csatornákon, vagy tárgyiasított szimbolikus alakzatokkal (ritusokkal, tánccal, mítoszokkal, mentális tudatfajtákat reprezentáló mintázatokkal, népművészeti öltözékekkel, átszellemített tájakkal, tetovált ábrákkal, spirituális céllal kijelölt utakkal stb.) fejezik ki az egy nép vagy népcsoport életét befolyásoló szellemi erőket és energiákat. A közelmúlthoz kötődő „biografikus emlékezés” a társas érintkezéssel működik. Gaál filmjének inkább a *megalapozó* – mitikus – *emlékezéssel* van dolga. Azon oknál fogva, hogy a film társadalmilag és kulturálisan rögzített, „átspiritualizált” formákból bontja ki a kollektív emlékezés azonosság-fenntartó jelenségvilágát, tehát a kulturális emlékezést szent, szakrális mivoltában tárja elénk. Hosszan vagy apró részletekbe sűrítve látjuk az átlag indiai embereknek a városban, a természetben, az óceán-parton végzett mindennapi életét és munkálkodását, amikor is a múlt szimbolikus alakzataiból (archetipikus azonosság-teremtő tájköltészet és ősi táncművészet) kivont vitális-erők átléptetnek minket a tényrögzített folyamatokból, és így már egy virtuális elmetérbe lépünk, ahol a mítosz és konkrét történelmi létezés közötti távolság megszűnik, a két emlékezeti szféra egymásba vetül. Azt is mondhatnánk, hogy ebben a kollektivizált mágikus emlékezési állapotban a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja.

Gaál az előző két városfilmjében még európai emberként viszonyul saját összeurópai kulturális emlékezés-kultúrájához, *Kerala*-filmjében azonban megváltozik a „kulturális nézőpontja”, hiszen egy idegen földrész merőben eltérő gondolatvilágát próbálja antropológus módjára feltárni. Azonosulni akart egy idegen kultúrával, és a dokumentarista kameraszem mértéktartó lencséjén keresztül érthetővé akarta tenni azt a többi ember számára. India bemutatásában arra törekedett, hogy kézzelfoghatóan hiteles közelséggel tudja lefesteni és megragadni az alapvetően szakrális társadalmi hovatartozás tudatállapotát, amely (mint prezentálja számunkra) egy végtelenül

sokszínű, de közös alapokra fektetett (hindu és brahmanizmus) kulturális szimbólumrendszer (a spirituális indiai mitológiai kör) folyamatos „hagyománymentésén” alapszik. Az ilyen hagyományőrzésen alapuló „szocio-kulturális” alakzatról nyilatkozik úgy Assmann, hogy lényegéhez tartozik a „kollektív identitás” folyamatos egységes fenntartása, amely *„a közös tudásban és emlékekben való osztozáson alapszik.”* Az individuális emlékezésből erőteljesen átvált egy egész néppel azonosulni képes közösségi múltkeresés univerzális rögzítésébe, ahol a múlt jelenvalóvá tétele mindenfajta látványos, misztikus, bódító hatásvadászat nélkül a maga természetes nyers valódiságában történik meg. Gaál India-filmjében „saját történelem” helyett már az egész emberiség történetének kép-leírásába kezd. Csak mélyen sajnálni tudjuk, hogy kitágult szellemi horizontját egyéb mágikus mozgóképművekkel már nem álmodhatta tovább.

