

Gaál István

(1933-2007.)

Gaál Istvánt köszöntjük, rá emlékezve, kiállítással¹

A filmrendező, operatőr és vágó, író (sőt, költő), fotográfus és rajzoló Gaál Istvánt köszöntjük születésnapján, rá emlékezve, e baráti és tisztelői műveiből rendezett kiállítással, mely bevezetője (lehet) egy művészettörténeti-muzeológusi feldolgozásnak az általa oly mélyen megélt és sokszor emlegetett barátság témájáról, megválaszolando azt a kérdést is, hogy miféle szakmai érdeklődés támogatta (alapozta) meg a filmrendező csendes és nem követelődő érzelmeiben a képzőművészekhez fűződő személyes vonzalmait, s filmjeiben ezek mely módokon élnek tovább. Köszönjük Shah Gabriellának, hogy kurátorként a kezdeményezést megtette.

Film és képzőművészet, iparművészet vagy építészet kapcsolata természetes, hisz mind a képről (is) szólnak. Nevezzük őket együtt – felborítva a létező fogalmi rendszereket – képző művészetnek. Hiszen a bildende Kunsthoz hasonlóan tűnő magyar kifejezés erre lehetőséget ad: nemcsak a képalkotást, hanem az erre való képességet, valaminek a létrehozását és elképzelését is jelenti. Noha a hagyományos értelemben vett képzőművészeti alkotás fizikailag létezik, a képzelet viszont virtuális, s a filmet e kettő tartomány közt „képzeltjük el”. A következőkben tehát Gaál személyes, a művészetekkel kapcsolatos legfontosabb kifejtéseinek vagy megjegyzéseinek értelmezését kezdeményezem, s velük kapcsolatban utalok a kiállítás képeire.

Magáról azt mondta, hogy szinte magnetikus az *összhang* közte, az általa *elgondolt filmi struktúra és az anyaga*, a már felvett filmrészletek közt.² Ez az összhang a kézzel s anyaggal dolgozó festőkéhez, szobrászokéhoz, grafikusokéhoz, iparművészekéhez, építészekéhez hasonló, akiknek „képalkotására” az anyag visszahat, akik alkotás közben együtt „játszanak” fizikailag létező anyagaikkal. (A kiállításon látható művek közül Sulyok Gabriella *Sodrásban I-III* című tusrajz-sorozata a teremtés-képződés hasonló egységét mutatja.) Ez a közös játékgény az oka annak, hogy alkotó munkájából Gaál István a filmek vágását nem hagyhatta ki. (A filmgyári munkamegosztásban ez máig szokatlan.) De egy másik vonatkozását is megemlíteném alkotó és tárgya összhangjának, s ez a *technikai eszközre* vonatkozik, amelyet ma, a vizualitás felértékelődése és

a vizuális technikák, a rájuk vonatkozó kutatások elszaporodása idején oly sokra becsülünk. Gaál találkozása a vállra vehető kamerával rendkívüli jelentőségű volt,³ de nem az eszköz tőle független tudása miatt, hanem azért, mert a teste folytatásának tekintette azt. A teste és az eszköz együttmozgását értékelte. Nem akarnám ennek a jelentőségét eltúlozni, hisz a törekeny és fiús alkatú, ráadásul szemérmes Gaál esetben furcsának tűnhet testiségről beszélni, mégsem tehetek mást, mert noha „testből alkotó” képzőművészlől nem készített filmet, a *Gyökerek* című filmjében meglevenítette a kenyérdagasztást (-alkotást), Bartók Béla szavai szerint: „fateknőben, nem porcelánban, fában, mert annak anyaga rokonabb testünkével (...) dagasztják, míg duzzadó, lágyan lélegző tésztaheggyé nő, de nem fémszerszámmal, hanem asszonykézzel, melynek életadó melege beleáramlik a mi mindennapi kenyérünkbe.”⁴ S folytatja is a „mű” születésének le-

1 Elhangzott a Gaál István filmrendező emlékére augusztusonként, a születésnapját köszöntő emléknepokat megnyitó kortárs képzőművészeti kiállítás előtt, Pásztón, ahova a művész hagyatékát adta.

2 Gaál István: Vallomás. Zalán Vince: *Gaál István krónikája*. Budapest, 2000. Osiris Kiadó. 134

3 A könnyű kamera felfedező ereje. Gaál István hozzájárulása. *Filmkultúra* 1967. 1. szám. Idézi Zalán Vince i.m. 111

4 Zalán i.m. 424

írását a saját szavaival, megilletődve: „úgy érzem, mintha kamerám elektronmikroszkóp volna s egyben csillagászati távcső”,⁵ azaz mikro- és makrokozmikus tanúja, megőrkítője a teremtés összetettségének, melynek lényege – mint oly sokszor mondta – az élet: érzelmeivel és racionalitásával, struktúrájával, hagyományaival és véletlenjeivel együtt. (A kiállításon látható művek közül Péreli Zsuzsa Bartók-gobelinjének reprodukcióján fedezhetjük fel a teremtés kozmikus vízióját, megtoldva egy, Gaál művészettörténeti-képi gondolkodására is jellemző *trouvaillé*-jal: a reneszánsz perspektíva és az ellenperspektíva Cézanne-i együttesével, természetesen Cézanne-tól és Gaáltól is eltérő módon, mellyel a létezés metafizikai kérdéseit tárja elénk az alkotó. A születés fizikalitásának és biblikus vonatkozásainak /Szent Anna harmadmagával/ együttes megragadásával – másképpen – ugyanazt teszi *Életkönyv* című művének első rajzán Lévai Ádám.)

Bartók kapcsán – bonyolítva a különböző művészetek összefüggésének történetét – ki kell térnünk arra, hogy a képzőművészetek és a film alapvetően különböznek a kompozíció terén. A képző- vagy iparművészet kereteiben születő kép, még ha szorozatmú is, azaz a központi gondolat változásainak megjelenítője, egy stabil kompozíciós elv szerint rendeződik, míg a film sok ezer képe, melyek mindegyike (az igényes alkotónál) külön-külön is megkomponált, a mozgás által történő változások, alakulások lehetőségét szem előtt tartva készül, azaz a folyamatos mozgás-életalakulás az alapelve. Nem tekinthetjük véletlennek tehát, hogy Gaál mintái az időbeli, ritmikus, majd a *zenei kompozíciók* illetve *struktúrák* voltak. 1971-es Bartók-filmje (*Bartók Béla: Az éjszaka zenéje*) képi „többszólamúságával”, az ismétlésekkel, ezek ritmusával a Bartók-mű mozgóképi nyelvre fordítása volt.

Ezzel az *ars poeticával* Gaál a Balázs Béla Stúdió akkori, a társművészetek és struktúráik iránt érdeklődő, ifjabb nemzedékének nyitott szemléletével vállalt rokonságot,⁶ habár többszólamú nyelve és Bartók (klasszikus) példája összetettebb volt, mint a művészetek nyelvének alapjait újrakonstruáló, „művészetközi” kísérleteket végző kortársaié. Viszont vizsgálандó kérdésként merül fel, hogy az ő filmtörténeti fordulatot hozó generációja az 50-es

években, visszagondolva néhány nagy példakép (mint Szóts István) munkájára s másfél évtizeddel megelőzve a BBS újabb korszakát, mennyiben jelentette az 1970 körüli kísérletek forrását. Annál is inkább, mert a filmnyelv – gyakorlatilag és teoretikusan – Gaál révén került a hazai szakmai érdeklődés középpontjába, hiszen Renato May *A film formanyelve* című könyve az ő fordításában jelent meg 1961-ben(!) magyarul, s Sára Sándorral 1956-ban ő készítette a *Pályamunkások* című, szemléletváltást hozó rövidfilmet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, egyidőben Kondor Béla Képzőművészeti főiskolai diplomamunkájával: a Dózsa-sorozattal. Ezért is lepett meg 1983-as próbálkozásom sikertelensége, amikor – egyetemi oktatóként – az Egyetemi Színpadnak egy Gaál István-retrospektív programba vételét javasoltam. Mégpedig épp azért, mert az art kino-programokban és kiállításokon egyre-másra foglalkoztak a képi nyelv filmes és képzőművészeti változatainak közösségével, ám Gaál és kortársai említése nélkül.

E furcsa és önkényes történetírásba fordulatot látszott hozni az a fotó- és filmtárlat, melynek megszervezésére – nem műcsarnoki dolgozóként – a rendszerváltoztatás idején tettem javaslatot a kiállítási intézménynek. 1990-ben került sor Gaál István bemutatkozására, Szóts István megnyitójával. Nemeskürty István a katalógus előszavában nem kevesebbet állít, tényekre hivatkozva, mint hogy Szóts (és Radványi Géza) 40-es évekbeli filmjei után „Gaál István kopogtatására nyílt meg az ajtó az európai film világában” a magyar film előtt.⁷ Az ezt előidéző *Sodrásbant* Gaál 31 évesen készítette, kiállításakor 57 éves volt, s ekkor már „külföldön híresebb, mint hazájában”. Azonban a műcsarnoki tárlatra sem épült olyan elemző munka, melyet Gaál maga kívánt: művészettörténeti összefüggéseket feltáró analíziseket várt a filmkritikától,⁸ mely akkor már – Bódy Gábor halála után s egy újabb korszakváltás előtt – túllépett a filmnyelv analízisén egy újabb, a tömegkultúrára építő esztétika jegyében.

Visszatérve a kép és mozgás viszonyára, Gaál írásban is megőrkített, állandó vonzalmához:⁹ az *építészet*hez fűződő érdeklődésében találunk művészettörténeti példákat. Az építészet is mozgásra komponált, akár a római barokk beszippanzó tereire gondolunk, melyeket kedvvel elemzett,¹⁰ akár a Far-

5 Gaál István: Gyökerek. Bartók nyomában – jegyzetek egy készülő filmről. *Európai Utas* 1998. 4. Idézi Zalán i.m. 425

6 Zalán i.m. 110, *film/művészet (a magyar kísérleti film története)*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest, 1873. Budapesti Kiállítóterem

7 *Gaal István*. Budapest, 1990. Műcsarnok, 4
8 Zalán i.m. 202

9 Például Zalán i.m. 90-93

10 Gaál István: *Vigilia romana*. 1978. Gaál István i.m. 13-17

nese-palota nem is a térben mozgó, emberre figyelő, de a szemet mozgásra ingerlő kialakítására és Gaál ezt rajzokban is rögzítő írására, előadásaira. Struktúrát látott a zenében, az épületekben (filmjei is így zenék és építmények): a racionalitás vizuális és esztétikai megjelenésének lehetőségét, ám e struktúrák elemei finom részletekben gazdagok, melyek már nem csak a szemnek vagy a testnek szólnak. (A kiállításon talán Muzsnay Ákos gótikus architektúrák szürreális szövedékét felrajzoló művei elevenítik meg Gaál építészeti iránti rajongását, az építészetnek és az épített környezetben élő embernek a vizuálisnál lényegesen mélyebb kapcsolatát.)

Mikor Nemeskürty István a Múcsarnok kiadványának előszavában Gaál filmjeinek három egyéni jellegzetességét emelte ki, a zenét nevezte meg elsőként, de másodikként mégsem az emberek és az építészet kapcsolatát, hanem *a táj és a benne élők azonosságát* értékelte. Gaál a magyar festészet történetét tekintette e téren példájának.¹¹ Tágabban Simonyi Károlynak a természettudományok és a művészetek azonos gyökereire utaló, *A fizika kultúrtörténete* című könyvére támaszkodott.¹² Sőt, Klee metaforáját idézve a művészetet természeti jelenségnek tartotta, amikor a művésztől mint fáról szólt, aki gyökereivel egybegyűjt mindent a világból, hogy koronájával továbbíthassa. A táj minden filmjében meghatározó: „játszik” a filmjeiben,¹³ s az emberszereplők és a táj játéka összehangzanak. Kritikusai közt volt is, aki – szinte már átesve a ló túlsó oldalára – megjegyezte, hogy képei nem tájat, tárgyat, formát mutatnak, hanem rajtuk keresztül

az emberek érzéseit, ráeszméléseit világítja meg.¹⁴ (Közös ez a világ Csohány Kálmánéval, akivel ma közös a hajlékuk is Pásztón. Noha Csohány a táj valóságát a táj és a benne élők szürreálisnak tűnő összekomponálásával jelenítette meg. Mindketten jól ismerték azokat a motívumokat, melyeket a rajzoló emlékkiállításának megnyitóján Gaál elősorolt, mint egy Csohány-képleltárt, s pontosan tudta azt is, mi a rajzoló alkímiája, hogy történhet meg, hogy az ő filmje, a *Holt vidék* „korhadt haranglábjából lebegni szökken az ötvözött érc” Csohány Kálmán lapján.¹⁵) Táj és ember együttjárását a „színdramaturgiával” is hangsúlyozta, amikor színes filmeket kezdett forgatni. Ismeretes, milyen kacífántos módon állították elő a *Magasiskola* fakó tájában élők ruháinak a tájjal megegyező színvilágát.¹⁶ (Természetes azonban, hogy erre a filmre megint másként emlékezik a grafikus Ágotha Margit vagy Püspöky István, akik a maguk dús vagy ikonikus képi nyelvére fordították Gaál szikár világát. Ezt a szikárságot, egyúttal a világhoz, az alkotáshoz fűződő játékos viszonyt Bakó Ilona művei idézik meg legtisztábban.)

E rövid, Gaál Istvánt a képzőművészetekhez s az alkotásokhoz a filmrendezőhöz kapcsoló bevezetővel csupán azt szerettem volna mondani, idézve a Csohány-kiállítást megnyitó Gaál Istvánt: „jőjenek hát, melegedjünk” a művek között, melyek közénk idézik, akit szerettünk, és akit változatlan szeretettel ünneplünk ezekben a napokban.

Keserü Katalin

14 Mátrai-Betegh Béla: *Sodrásban*. 1964. Zalán i.m. 144

15 Gaál István: *Rendhagyó leltár (töredékes)*. Csohány Kálmán kiállításának megnyitásakor. 1981. Zalán i.m. 343-345

16 Zalán i.m. 182

11 Zalán i.m. 140

12 Zalán i.m. 197-198

13 Zalán i.m. 205