

GAÁL ISTVÁN: KERALAI MOZAIKOK

Őskép-kutatás

BAKOS GÁBOR

„PILLANTÁSOM A CSEPPEK VÁJTA MÉLYEDÉSRE ESIK.”

Gaál István 1985-ben rendezett New Delhi-i Nemzetközi Filmfesztivál zsűritagjaként járt kint Indiában, majd visszahívták őt Púnába az indiai filmfőiskolára, hogy tartson egész hónapos rendezői bevezető-kurzust. A sikeresen megtartott előadásorozat egy nagy szellemi kaland nyitánya lett, mivel ezt követően Gaál többször is járt kint Indiában, és rengeteg híres helyet (például az adzsantani és ellorai barlangok és a Kailászanathá Siva templom) is meglátogatott, valamint több száz fotót készített. Elbűvölte az ország spirituális, mitikus mélységeibe merülő kultúrája és gazdag „antropológiája.” 2001-ban Keralában, az Indiai-óceán partján fekvő államban járt mint az ottani nemzetközi filmfesztivál zsűrielnöke. A keresztények, hinduk, muszlimok által lakott fővárosban, Trivandruban mindig megkérte a sofőrt, egy órával a fesztivál kezdete előtt vigye ki a tengerpartra, hogy forgathasson a halászsok között. Itt sikerült is négy embert találnia, akik pár dollárért „gyönyörűen elénekelték a tenger istennőjéhez szóló fohászt. Muszlimok, hinduk, keresztények, mind tudják ezt az évezredek dallamot. Az ottani tevékeny-

ségből [Keralai mozaikok címmel] öszsze is állítottam egy huszonhat perces filmet. De még egyszer mondom, nem tekintem a játékfilmet egyedüli üdvözítő meghatározónak.” A tengeri Istenanyához szóló fohászénekekben hangzik el egy sor, amelyet később Gaál sokat idézett: „Ember, ne gyűlöld a halált!”

Ebben a „titkos verbális jelben” találja meg Gaál a különbséget az európai Isten- és halálféltő ember, valamint a metafizikus, szemlélődő, filozófiai háttérrel felnevelkedett ázsiai embertípus világfelfogása között. Állítása szerint az Ázsiára alapvetően jellemző transzcendens életszemléletből következő ciklikus vagy repetitív, magasabb szintű lelki-mentális érzékelésből adódik, hogy az indiai filmek dramaturgiájában jóval több a „deskriptív”, leíró, epikus beállítás, mint az európaiakban és főleg a hollywoodiakban, ahol a beállítások drámai fokozása/ütköztetése jóval elterjedtebb módszer. A leíró kompozíciós struktúra jobban megfelel a meditatív-kontempláló lélek szubtilis lélekrajzához, ahol az apró rezdülések „szárnycsapásai” jelzik, hogy az emberi psziché láthatatlan bensőséges és állandó kapcsolatban van az „abszolút Lélekerővel,” és an-

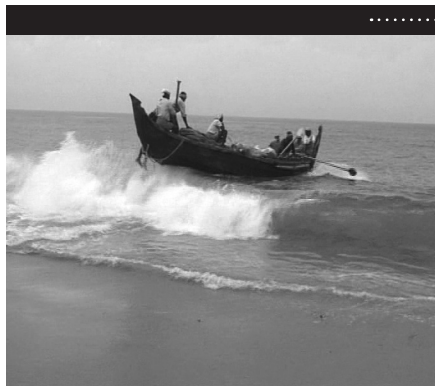
„Hétköznapi és mitikus idő”

nak az emberi viselkedést és mentalitást befolyásoló spirituális csatornáival.

Az élet láthatatlan spirituális hajtóerőinek halk szavú, érzéki jelenlőségét filmen legerőteljesebben a látványélményben fürdőző, türelmesen és állhatatosan kiváró, „deskriptív” beállításmóddal lehet feltárni. Olyan simogató vizuális érzékenységgel kell a konkrét látványt elemelni, ahogyan azt a halászsok egybecsendülő munkavégzését leíró naturalista felvételeken tapasztaljuk, miközben átteklesíti őket az ősi veena szitárral kísért fohász elragadtatótt, nyugalmas hangzásvilága.

Gaál 2006-os filmje stílusában az előző két városfilmjénél egyszerűbb, puritánabb és jóval közvetlenebb módon fogalmaz. Elég érett és megfontolt ahhoz, hogy egyszerűbb felosztású, nem-elbeszélő tagolást válasszon a film alapstruktúrájaként. Az indiai kultúrában átélt totalitásélményét leginkább azzal adja vissza, ahogyan poétikus óceán-képekkel nyitja, majd zárja be a film dokumentarista módon rögzített transzcendens meditációját. A film tényábrázolásának dokumentumrétegeibe annyira közvetlenül, ugyanakkor sejtelmes természetességgel ékelődik az évezredek irodalmában rögzített képzeletbeli lények, közties alakok, segítő és rontó szellemek, valamint ártó démonok által benépesített indiai regék hitvilága, ahogyan az óceán évezredek, végtelen időismétléssel, folyton-folyvást betéríti fodrozódó habjaival a lágy homokpartot.

Gaál India-filmjének (késő) modernista különlegességét az adja, ahogyan a spirituális légkört és hatást a poszt-neorealista kendőzetlen szociális arculatból képes elővarázsolni. Szerkezetileg mindezt 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. A „ciklus idő – ahogy a szaktudomány nevezi –, mely úgy ismeri el a kezdetet és a véget, hogy egyszersmind megszünteti érvényüket. A kezdet és a vég mintegy önmagába visszatérő kört alkot.” Gaál ciklikus időstruktúrája nemcsak tagolt, értelmes formát ad a valóság rendezetlen, minden irányba kiterjedő láncolatának, hanem szerkezeti szempontból is reprezentálja a bráhmánizmus reinkarnációjának örök megújulás-filozófiáját.

Már a film első felvonásának képsorai eszünkbe juttatják Visconti *Vihar előtt*jének neorealista, a cselekményt köznapi történések „minimalista”(eseménytelen) szintjére lebontó pre-modernista poétikáját. Hosszan szemlélhetjük az óceánparton dolgozó halászok megfeszített, szervezett munkatevékenységét, ahogyan kirángatják a halakkal telihálóikat, amikből az aszszonyok és az öregek kiválogatják a fogást. Az óceánparton többsikű (előtérközéptér-háttér), távoli beállításokban rögzített munka azáltal „spiritualizálódik”, hogy előtte hosszan szemlélhetjük az ébredő part reggeli képsorait, amelynek „mágikus realizmusa”, meditatív légköre és mesés, közvetlen ereje felébreszti a bennünk lakozó mitikus gondolkodás ösztönösségét. Majd tovább folytatódik a közvetlen valóságábrázolás lírai elemelése azzal, hogy képen kívül hallgatjuk a halászok énekét a tengeri Istenanyához, miközben látjuk őket dolgozni az óceánparton. Körbe veszik őket a pálmafák és a part szigorú sziklatömbjei. Gaál „mitológikával” szervezett stílusában a hétköznapi cselekmények rögzítése mellett ugyanolyan mérvadó a modernista képalkotás módján felfogott valóság „látvány-hang-szituációjának” szuverén „megörökítése.”

Gaál poszt-neorealista filmjével Viscontié mellett több ízben felidézi Rossellini „spirituális neorealizmusának” szellemi elképzeléseit is, aki az emberi lélek és vallásos hevület dimenziója felől vizsgálta a társadalmi folyamatokat. „Szociális esztétikája” közel kerül Rossellini nézetéhez: az ember hiteles lelki rajzát csakis a környezetével együttvéve lehet feltárni. Rossellini továbbá fontosnak tartotta, hogy a tárgyi és természeti környezetet az ember nem csak gyakorlati

funkciók miatt „használja ki”, hanem az évezredek során szoros lelki kapcsolatba is kerül velük. Mivel a környezet az ember számára nemcsak pragmatikus, hanem erkölcsi és spirituális biztosságot is jelent, ezért fontos, sőt kötelező őrizni, illetve fenntartani a hagyományos és tradicionális életformákat, amikor ember és természet, ember és környezete szerves – lélektani – kapcsolatban állt egymással.

A hindu, brahmanista mitikus időkonceptióban bekövetkezhet az a csoda, hogy a hívó, emberi életében érintkezessen a kozmosszal. „Mint minden hierarchia, ez is összeköt és elválaszt. Benne van a nagy időben s mégis kívül(...) a hétköznapi az örökkévalósággal találkozik, s el is válik tőle vigasztalanul.”

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 szülötte”.

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 mutatja be „ritualizált” módon: évezredek összhangban együttmozduló halászok ütemezett lépésével és mozdulatritmusával; az utak mellett szövő nők mozgásának arabeszk hullámzásával; a természeti erőket megszemélyesítő maszkos alakok energjától duzzadó tánckoreográfiájával. Mindezt olyan „vad” és „nyers” mitikus erővel teszi, hogy mélyen átérezzük, ahogyan Indiában az ember és az univerzum „kozmosztáncot lejt”.

Jan Assmann szerint az emlékezésnek két megjelenési formája van, amely a „múlt kettős használatát” jelenti. Ezek 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. Rítusokkal, tánccal, mítoszokkal, tudatmódosult állapotban, révületben elért archetipikus látomásokkal, rituális öltözékekkel, átszellemített tájakkal, tetovált ábrákkal, spirituális céllal kijelölt vándorutakkal fejezik ki egy nép vagy népcsoport életét befolyásoló szellemi erőket és energiákat. A köz-

elmúlthoz kötődő „biografikus emlékezést” a társas érintkezés működteti.

Gaálnak inkább a *megalapozó* – mitikus – *emlékezéssel* van dolga, mivelhogy a film társadalmilag és kulturálisan rögzített, „átspiritualizált” formákból bontja ki a kollektív emlékezés azonosság fenntartó jelentésvilágát. Vagyis a kulturális emlékezést szent, szakrális mivoltában tárja elénk. Azt is mondhatnánk, ebben kollektivizált mágikus emlékezési állapotban „a kulturális emlékezet a tény-szerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja”.

Gaál miközben spirituális poszt-neorealista dokumentumfilmjében rögzíti egy teljesen más kultúra kollektív tudatának saját hagyományához fűződő kapcsolatait – antropológus módjára jár el. Elmélyül az indiai misztikus kultúrában, amely önmagára mint egyéni tudattal rendelkező individuuma is hatást gyakorolt.

Előző két városfilmjében, a *Római szonátában* és a *Rendhagyó párizsi lettárban* még európai emberként viszonyul saját összeurópai kulturális emlékezés-kultúrájához, azonban Keralában megváltozik „kulturális nézőpontja”, hiszen egy idegen földrészt merőben eltérő gondolatvilágát próbálja antropológus módjára feltárni. Arra törekszik, hogy kézzelfoghatóan hiteles közelséggel tudja lefesteni és megragadni az alapvetően szakrális társadalmi hovatartozás tudatállapotát. E szakrális életfelfogás szerinte egy végtelenül sokszínű, de közös alapokra fektetett kulturális szimbólumrendszer (a spirituális indiai mitológiai kör) folyamatos hagyománymentésére törekszik. Az ilyen hagyományőrzésen alapuló „szocio-kulturális alakzatról” nyilatkozik úgy Assmann, hogy lényegéhez tartozik a „kollektív identitás” folyamatos és egységes fenntartása, amely „a közös tudásban és emlékekben való osztozáson alapszik”.

Gaál dokumentarista kameraszeme a *Keralában* az individuális emlékezésből fokozatosan átvált egy egész néppel azonosulni képes közösségi múltkeresés rögzítésébe, ahol a múlt jelenlétvé tétele mindenfajta látványos, misztikus, bővítő hatásadás nélkül, a maga természetes nyers valódiságában történik meg. India-filmjében „saját történelem” helyett már az egész emberiség egyetemes őstörténetének leírásába kezd. Csak sajnálni lehet, hogy kitágult szellemi horizontját további mágikus mozgóképekkel már nem álmodhatta tovább. •