

BAKOS GÁBOR

Gaál István filmnyelvének kapcsolata a modernista népművészettel

A magyar új hullám megszületése

A modern magyar film stilisztikai és tematikus világát egyszerre befolyásolták (hasonlóan a képzőművészethez) tradicionális és „aktuális” nyugati művészeti mintázatok. Ilyen forrásvidéknek számított a folklór, népi kultúra; az avantgarde hagyomány; az európai modernizmus, az új hullám különböző válfajai (Antonioni és az absztrakt formalizmus; Alain Resnais és az új-regény; cinéma direct és (új)dokumentarizmus; francia nouvelle vogue, cseh új-hullám).

A népművészeti és archaikus stilizáció típusai

A hatvanas évek magyar új hullámos filmképének egyik fősodorbeli stílusváltozatát alkották azok az alkotások, amelyek az archaikus-népi forma- és kultúrkincset sikeresen emelték be filmjük vizuális szövetébe és tartalmába (Gaál: *Sodrásban, Tisza – Őszi vázlatok, Krónika*; Kósa: *Tízezer*

nap). De ide tartoztak a „tisztá képben hívő”, primér vizuális elemeket használó „kinematográfusok” is, akik az „öszozi” primitív ereje által sikeresen idézték meg az archaikus életforma és ősi kulturális viszonyrendszerek ontologikus szintjét, amikor az ember, az állatvilág és a természet testi-lelki szimbiózisban alkotott egy nagy egyetemes egészet (Sára Sándor: *Cigányok*; Huszárik: *Elégia*; Gaál: *Pályamunkások*).

Népművészeti avantgárd és a szötsi expresszív-szerkezetes áthagyományozás

A fikciós mozgóképben – kissé késve – megszületett archaizáló nyelvű avantgarde¹ irányzat legjobb filmjét Huszárik Zoltán *Elégiáját* szellemiségében Pernecky Géza a harmincas évek szentendrei művészei (Vajda Lajos, Korniss Dezső, Bálint Endre) által elkezdett népművészeti új-hagyományosításhoz rokonítja, melynek képzőművészeti „*munkáin a tények archaikus mélységekben megfürdetett és avantgarde indulattal magasba dobott feldolgozása tűnik szembe (...) lényege, hogy a bartóki kérdésre adjon korszerű válaszokat: milyen őse energiával lehet az intellektus új felismeréseit hatékonyra tenni és a hamis tradíciókat megsemmisíteni (...) s nem az, hogy miként őrizhető meg a paraszti világ tradicionális morálja és értéksemlélete a megváltozott értékek között.*”²

Vincze Teréz tanulmánya, amely a Szöts Istváni hagyományok vetületében vizsgálja a hatvanas évek – elsősorban új hullámos – filmjeit, arra a megállapításra jut, hogy a filmek konstruktív módon stilizált képi világa egyenes ági folytatója Szöts negyvenes években készült, egyszerű parasztemberek nehézkes életét bemutató két filmjének (*Emberek a havason*, 1942; *Ének a búzamezőkről*, 1947), melyek vizuális koncepciója, mégpedig a tudatosan felépített, expresszív képi látásmódja, egy látványalapú filmes gondolkodásmód alapjait képezheti. „*Szötsnél találkozunk a magyar filmben először nagyon geometrikus, a képet plasztikus síkok egymásnak feszüléseként értelmező látványfelfogással.*”³ Ezt az architektonikus-szerkezetes képi tudatosságot⁴ viszi tovább Sára Sándor operatőr (operatőrként – *Sodrásban*, *Tízezer nap*, *Pályamunkások*; rendezőként – *Feldobott kő*, *Cigányok*, *Vízkereszt*). Ő plántálja át, teszi újból aktuális vizuális trenddé a kisarjadó modern magyar filmben a „*tisztán geometrikus, absztrakt ornamentikára emlékeztető képi megoldásokat.*”⁵

A némafilmet idéző expresszív beállítás-szerkesztéssel Szöts újra tudatosan megkomponált látványként értelmezte a filmet: „*kemence belsejéből, a kemence nyílásán át felvett képek az Ének a búzamezőkről-ben,*

sírgödör aljáról fényképezett képek az Emberek a havasonban, az állandóan visszatérő erőteljes alsó gépállás – szokatlanságával és absztrakt jellegével nagy erejű direkt érzelem-ábrázolásra képes. Szótsnél mindig érezzük, hogy a filmkészítés legfontosabb pillanata a beállítás megválasztása. Ennek mindenképpen folytatásai a Sára által készített és/vagy fotografált hatvanas évekbeli filmek⁶, amelyekben kibomló „lírai-hajlékony, mitizáló-geometrikus”⁷ érzékenységgű képalkotói hagyomány által a rendező-operatőr a hatvanas években, talált adekvát mozgóképes formavilágot a paraszti világ archaizáló jellegű feldolgozására. Sára ábrázolásmódjában a geometrikus térélmény és az egymásra rétegződő sík-dekorativitás speciális egybemosásából kialakult konstruktivista elemzőmódját, a líra érzelemgazdagságával puhítja fel.⁸ Ez a vizuális elképzelés csatolja őt a korszak két, progressziónak indult, jelentékeny festészeti tendenciájához, amelyről az évtized végén Pernecky Géza írt egy sommázó cikket:⁹ a tágabb élményvilágot magába foglaló lírai és a szigorúbb formarendet magáénak tudó konstruktív áramlathoz.

A modernista ősz vagy primitív művészet

Az új, modernista – transzformatív – primitív művészet az ősi világokat elsősorban érzelmi oldalról támasztotta fel. Ezt többféleképpen valósította meg. Vagy elvont, organikus természetszemléletből kibontott spirituális-animisztikus elemi erejű emóciók felébresztésével (Henry Moore és követői; Borsos Miklós, Keserü Katalin), vagy az archaikus: törzsi, népművészeti ikonográfia egyéni típusú kidolgozásaival (Jakovits, Keserü Katalin, Ország Lili, Samu Katalin, nonfiguratív „Jel-művészet” bizonyos típusai, Csutoros Sándor). Ennek legfontosabb műformája a képzőművészetben a mágikus-rituális mű, amely leginkább filmes oldalról a spirituális-transzcendens elbeszélőformára (Tarkovszkij), vagy a folklórra, vagy a rekonstruált ősi/primitív tradícióra (Antonioni *Napfogyatkozásának* „Afrika-”jelenete) és mitológiára építő erősen stilizáló ornamentális műformának (Paradzsanov, Pasolini késői korszaka, *Media*, *Oidipusz király*, Fellini: *Róma*, *Satiricon*; Jancsó Miklós, Wajda: *Menyegző*) feleltethető meg. Ennek a rekonstruált archaikus múltidézésnek az egyedi módját fedezhetjük fel Gaál és Sára korai filmnyelvében és ikonográfiájában, amit a dokumentarizmus egyéni nyelvezetű stilizációjával értek el.

A felsorolt művek és alkotók az archaizáló műtípusba illő műveire jellemző, még ha egyéni forma és eszmefuttatások eredményei is, hogy „a bennük összpontosuló és kikristályosuló érzelmek nem annyira

személyesek, inkább közösségek; a társadalomhoz nem külső világ ábrázolása fűzi őket, még kevésbé a művész egyéni tudatának vagy érzelmeinek kifejezése, hanem az, hogy a közösségi tudat katalizátorai.”¹⁰ A művészek olyan jelkép-műveket¹¹ szándékoztak létrehozni, amelyek által az egész emberiséggel közös hitük és érzelmviláguk kifejezésre juthatott. A modern archaizáló mű gyakorlatilag követi a Gauguin által méltatott ősi értékrendet, és a művész őseredeti vadságát, a kollektív tudattalan ösztön- illetve képzeletvilágát akarja újból művészetével felszínre csalni, azt óhajtja, hogy archaizáló formavilágát szétfeszítse az elementáris, tiszta teremtő erő, és azt hirdeti, hogy a művészetnek inkább a szuggesztivitást kell keresnie, mintsem leírást adnia – akárcsak a zenének.¹² Következésképpen a modern archaizáló művészek művükkel érvényszerzően kapcsolódni tudtak a nemzeti identitást és egyetemes kultúrközösség érzetének megteremtését célul kitűző társadalmi gyakorlathoz.

Az archaizáló filmpoétika modernista múltidézése Magyarországon

A filmművészeti avantgárd és modernizmus egyes alkotásai egyaránt erősen köthetőek a modern értelemben megidézett mágikus-rituális művészettel, ami az archaikus ábrázolásmód stilizációs technikáit elsajátító alkotások szemantikai szintjein érhető tetten.

A filmek a népi kultúra tárgyi világának összes jellemzőjét használják. A népi avantgárd (*Tízezer nap*, *Vízkereszt*) absztrakt-ornamentális síkművészete, a népművészet esztétikai díszítő funkciója alapján teremti meg mesterségesen elrendezett dokumentarista világát. Az archaikusan stilizált mítoszképzés filmjei (Gaál korai filmjei, Jancsó ornamentális filmjei [*Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák*; *Csend és kiáltás*] Sára *Cigányokja*, Huszárik *Elégija*¹³) a közösségi azonosságteremtésért vagy fenntartásáért felelős mágikus funkció rituális nyelvi eszköztárának szimbolikus-allegorikus jelentésszintjeit próbálják az univerzális múltidézés érdekébe állítani.

Sára Sándor és Gaál István a *Cigányokban* jut a legközelebb a modern archaikus mágikussághoz. Ők nem a Jancsó-féle puritán és szigorúan absztrakt, ornamentális stilizáció mentén érik el az ősi világ létmezőit, hanem éppen ellenkezőleg, a dokumentarizmus lírai feloldásában. A film disszonáns, barbár képvilágában hitelesen elevenedik meg az ősi létmód, amikor a kezdetleges civilizálódásnak indult ember még nem szocializálódott teljesen állati létmódjából. Sáraék nem szociológiai módon térképezik fel a mélyszegénység alját képviselő cigányfalu közösségi portréját, hanem játékfilmes kameramozgással és arcképekből

összerakott montázs-szekvenciával emelik fel a nyomorult helyzet leírását a dokumentarista tényrögzítésből az általános létsors érzékfeletti szférájába. Nem kommentálják az ősi, tradicionális, zárt „természetközösség” elesett és végtelenig elmaradott léthelyzetét, csupán a játékfilm, dokumentumnyelv és fotó markáns összhatásából próbálnak „vizuálisan hozzásimulni” a földközeli, babonás, archetipikus életmódhoz. A siratás aktusa, a „rítusidéző” kovácsműhely hagyomány-cselekvése, a versmondás mozzanata, a rendezetlen úton járás totálképe, melyek a tárgyas szemléletmódot és lírát összekovácsoló, de egyben rögzösen barbár filmnyelv metaforalkotó megfogalmazásának motívumegyüttesét alkotják, egy elvontabb, a természetből kiterjesztett szimbolizmus rétegeit jelentik.

Gaál István korai filmjeinek legfontosabb vonása a népi tradíció illetve archaikuslétmódújraértelmezettátörökítése. Ennekközvetlen és bújtatottabb példáját egyszerre találjuk meg a *Sodrásban* műteremjelenetében. A vízbefúlt barátja halála miatt végtelenül összezavarodott képzőművésztanonc, Luja meglátogatja műtermében a Csóhány Kálmán alakította népi-paraszti szobrászt. Közös jelenetükben Csóhány egy monumentális ülőszobrot formáz agyagból, mely egy nő és a térdén ülő kisleány merev, archaikus kettőséből áll. Az egyik sarokban egy idealizált, hajához nyúló női gipszalak. A falakon a készülő óriásszobor kontúrrajzai, és népművészetet idéző állatok, valamint figurák. (Luja a mesteréhez hasonlatosan érzékeny lelkivilágú, a természethez magát közel érző, tépelődő, bizonytalan személyiség, aki az élet általános irányelveinek megfogalmazása után érdeklődik [Ebben a filmben a személyes sors iránti felelősségre, és az élet és mások tiszteletére döbben rá.]) Majd később megérkezik Laci, a leendő fizikus, aki Luja karakterének-habitusának pont az ellentéte: őt a hideg, racionális okfejtés logikája irányítja. Ez a két egymást követő jelenet dramaturgiai illetve narratív szempontból kulcsfontosságú, mivel itt válik nyílttá a dráma: itt fogalmazzák meg szóban is a karakterek az események végkimenetelét. Luja először szobrászmesterének szünni nem akaró egzisztenciális bizonytalanságáról beszél: amióta ok nélkül meghalt Gabi, azóta az addig lineárisnak és könnyednek tűnő élete kiszámíthatatlanná, bizonytalanná és hiábavalóvá vált – a biztonságot jelentő életkoordináták felbomlottak. Minden kusza és érthetetlen, sőt értelmetlen: megdöntötte az ifjúsági magasugrórekordot, pedig sosem volt jó ebben a sportágban; Gabira igazából már nem is emlékszik pontosan, csak jelentéktelen foszlányok vannak meg neki (Erre feleli Kálmán szobrász Goyát idézve: „Pedig csak emlékezetből lehet.” És rögtön hozzáteszi, hogy a monumentális agyagszoborhoz ötször fogott már hozzá, „és még mindig nem az igazi”). Majd Luja arról kezd panaszkodni, hogy már a jövőjével sincs teljesen tisztában, régen bármit lerajzolt, mindenre azt mondták, milyen szép, és jól csinálja. „Eddig minden simán ment. Olyan egyszerű volt. Lerajzolni egy

cserepet. Másolsz – teszi hozzá Kálmán –, sokáig így lesz ez. Még főiskolán is másolni fogsz. Aztán majd eljutunk valamerre, valameddig.” Ez a jelenet kimondja az élet bizonytalanságával való szembenézés aspektusát: a valódi életben a zárlatok sokszor nem egyértelműek. A szereplők a művészetet az emlékezés rendteremtő fontosságával és a bizonytalanság leküzdésével kapcsolatosan említik, így rámutatva két legfontosabb funkciójára: 1. Az élet egzisztenciális rendetlenségének káoszából próbál esztétikai alapon valamilyen rendet kovácsolni. Ezért játszik központi funkciót a művészetek történetében a *kompozíció formaproblémája* és megoldási lehetőségei. A művészi elrendezés szempontjából ezért helyezi a kép megfelelő rendjének megtalálására a legnagyobb hangsúlyt a formaérzékeny Gaál is, hiszen egyetemes gondolkodásmódjának legfontosabb célja, miként lehet a világot az igazság rendjébe belefoglalni. 2. A művészet második legfontosabb funkciója az *emlékezés* fenntartása. Egy ember, egy személyiség, egy élmény, egy állapot, egy érzés, egy impresszió, egy esemény, egy korszak, egy létállapot – ha úgy tetszik – „mágikus” (hiszen ami már nincs, újból előttünk lesz – az immateriális materializálódik a művészet hordozóanyaga által) alapon újrateremtődik / idéződik. A megidézett emlék(mű) a saját idejében és terében létezik, ami független a hagyományos tapasztalati realitástól, mivel azt pusztán mint indítóókot vagy alapanyagot használja. 3. A művészi alkotó-megismerő folyamat két fő funkciója (formálás és emlékezés aktusa) adja a műalkotás lényegét: a létezés idejének formába öntését. A művészet feladata: az időben és térben kibomló élet egyes (lélek) állapotait az emlékezés szubjektív formaerejével megörökíteni.¹⁴

Ontologikus művészetelméleti kinyilvánítás mellett a műteremben játszódó epizód tartalmaz archaikus nyelvezetű véleménynyilvánítást is. A lelki karakterként egymás ellentétének számító Laci és Luja végső polémiájuk során megfogalmazzák a közösségi sors, felelősség morális tételét. Az anya gyermekével ikonográfiájú szobor több szempontból is többletet visz bele a drámai tetőpontként szolgáló cselekménybe. Egyrészt konkrétan megjeleníti az Anya Gyermekével ikonotípusát, másrészt szimbolikus hangsúllyal képileg poentírozza a drámai magot, vagyis asszociatív módon eszünkbe juttatja a gyászoló Anna néni és a halott emlékké merevedett Gabi ikonikus meta- viszonyát. Miközben az előtérben Laci és Luja az élet elemi szintű természetes körforgásáról, életről és halálról beszélnek, a műterem hatalmas félköríves vaskeretes ablakán a középtérben két paraszt látható, aki rakja a boglyát.¹⁵ A kép háttérét nyárfasor vonala zárja, amely „*talán jelképezi azt a munkát, amelyben az élet állandó folyamatát, lüktetését fedezhetjük föl, amely velünk együtt, de rajtunk kívül megy előre az időben.*”¹⁶

Hagyományélesztők: Csohány Kálmán és Gaál István művészetének metszéspontjai

A népművészeti indíttatású kortárs képzőművészek közül Gaál István szellemi rokonának Csohány Kálmán tekinthető, akivel Pásztón gyerekkorát együtt „csellengte”; továbbá olyan művészek, akik nem estek a folklorisztikus művéség csapdjába, hanem megpróbálták valamilyen egyetemes szólamú, mégis nemzeti gyökerű, népi motívumokat modern szellemiségben újraértelmező, korszerűsített tradíciót képviselni (Jakovits József, Kassák népi motívumok-sorozata, Keserű Ilona „sírköves” képei).

A közösen vallott világlátás „gyökerei” azonosak mindkét alkotóművésznél: az archaikus, humanista, egyetemes érvényű, természetközeli értékrend, amelyet a paraszti kultúrából örökítettek át műveikbe. Az „archaizálás” fogalma egyiküknél sem merül ki a folklór-motívumok vagy ornamentika dekoratív önisméltésében, helyette inkább a paraszti kultúra örökérvényű szellemiségének korszerű átörökítésén dolgoztak. Vagyis náluk a paraszti motívumok (tárgyak, szokások, emberek, kulturális művek és vonások) stilizált átdolgozása (Csohánynál lírával oldott expresszív szürrealizmus; Gaálnál strukturalista kompozíciós logika mentén működő modernista elbeszélőmód, illetve ezt a szerkezetes-konstruktivista működési elvet emocionális lírikussággal megtöltő avantgárd, dissznarratív etűd-poétika, amely zenei ritmusok és képkompozíciók formaelvén működteti a többértelműséget nyert képrendet) csupán leír valamit az általuk képviselt ősi tudásból, nem bájosan szépeltő módon újraábrázolja őket.

Kép-műveik, líraian hangolt vizuális metaforáik legteljesebb pillanataikban a „kitaláltatás-sejtetés népköltészeti sajátosságát” idézik, amikor a poétikai sűrítettség miatt inkább csak sejtetni, mint tudni lehet a konkrét jelentést. Ha formai motívumtárjukban mégis felhasználták a népi formaképzés ornamentikáját, akkor törekedtek a tetszetős dekorativitástól távol tartani magukat, és a mértéktartó önmegtartóztatás képességét magukra erőltetni: stilizációs készségüket a régi, paraszti formaképzés „célszerű szépségének” alárendelni, ahol a formavilág harmonizál a díszítőelemek kialakításával.

Csohány komponálásának zenei befolyásoltsága több irányú: formai illetve motívikus érzékenységű. Edzett ritmusérzéke megmutatkozik a színadagolásban és a vonalvezetés „dallamosságában”, a fekete-fehéreinek zenei ellenpontozottságában, a metafizikus dimenzió megteremtésében. A mondanivalót hangsúlyozó formák motívikus ismétlése, de a páros vagy páratlan számú motívum is előhívhatja a zenei ütemrendszer ritmikai képzettársítását. Ezek olykor a művek címében is ütemjelzőként hatnak (*Hat madár, Hét madár*) de mindenképpen az előadásmód többszólamúságát

jelzik (*Három napkeleti*, rézkarc; *Síratóasszonyok I.*, rézkarc). A zene mint paraszti/ősi közösséget összekovácsoló „mágikus erő” nyíltan kulturális programként jelenik meg néhány, a látványélményt szubjektivizáló, spontán, szabad vonalvezetésű grafikáján (*Táncosok*, rézkarc; *Cigánydalok sorozat*, tollrajz, tus).

Gaál Istvánt kétféle tájbrázolás jellemezte. Volt, mikor a látványt modernista módszernek megfelelően elsősorban mint vizuális formakinálattot fogta fel (pl. A Tisza-part vidékének vagy valamilyen építészeti formavilág konstruktivista-szerkezetes bemutatása). Más esetben az alapvetően expresszionista indíttatású, romantikus tájélmény metonimikus érintkezés által azonosult az alakok lelki világával. (Lírai-balladai hangvételi képsorok Anna néni Tisza-menti gyászmenetének halott-kereséses betétjében; panteisztikus tájrészletek a költői logikát követő etűdökben.) Csohány Kálmán expresszív indulattal átszínezett, panteisztikus világa mindvégig a természet hasonlatain belül marad. Az *Őszi fények* (1967) látomásos rézkarcán a fák őszrobbanásszerűen ábrázolt fénykoronája szívük dobbanását fejezte ki.

A két alkotó barát líraian modulált művészetét a személyes visszaemlékezés ereje táplálja. Azonban modern művészekhez illően, érzelmi-indulati gazdagságuk heveny erejét kellőképpen visszatartja az élmény intellektuális jellegének feldolgozása.

Gaál hatvanas évekbeli filmjei közül a *Keresztelő* számadásdrámájában bontakozik ki a legteljesebb formában az egyéni emlékezés problémája. Ez a film már nem a képek asszociatív vagy jelentéssűrítő erejére épít, hanem az időváltás pontjait elimináló, az egyes időszakok mértékét nem jelző, többrétegű, bonyolult flash-back szerkezetű elbeszélőmódra, melynek „asszociációs fűgarendszerében” mutatkozik meg Gaál zenéhez fűződő komoly vonzalma is. Supka Magdolna művészettörténész Csohány időkezelésének függvényét az eseménytől való távolságtartás illetve közelben maradás emocionális fel-/lefokozásában jelöli ki. „Az időnek így tolmács szerepe van a néző felé (...) ha a művész egy élményt úgy akar feleleveníteni, hogy élesedjék a kép – s vele a mondanivalója –, távcsövet kell csinálnia az időből. Ha túl közeli az élmény, vagy személy, akkor azt a messzelátó aránya felé kell igazítani, ha túlságosan távoli, akkor a közellátóba kell behoznia, a fontos az, hogy emberközelségbe, érzelmi térbe kerüljön.”

Mindkét alkotó univerzális-kozmosz világgépének időtlenségét az emlékezés személyes visszafordulásának hitelességéből nyeri, ahol a visszatekintés tűnődése lehet archaikusan kollektivista és egészelve rejtvényfejtő is. Az emlékezés táplálkozhat konkrétan átélt élménypulzusokból: ahogyan Gaál Tisza-menti lírai útirajzaiban, vagy a hatvanas években készített trilógiájában, vagy ahogyan Csohány pásztói, közönséges zsáneremlék-töredékeiből kiemeli az örök változatlant a

Régi fényképek (1967) rézkarcsorozatában, továbbá a *Pásztói emberek* (*Bandukolók*, 1967) karcain, ahol elérte azt a fajta időn túli dimenziót, amelyik felülkeveredett az időszerűtlen.

Az emlékezés időtlenségének lebegő dimenziójába mártott csodányi valóságfeletti világban, az életműben egyre átfogóbb jelentésűvé terjedő vándormotívumok és élménytársítások, olyan tömör jelképrendszert hoztak létre, ami a tartalom és forma szétválaszthatatlanságát eredményezte. Itt a létezési szférák csak egyetlen egészként tudnak egzisztálni. Ezt az egészelvű, – az ősi művészethez hűen – a dolgok tiszta lényegére koncentráló, expressziven álomba bódult univerzumot mi sem képes jobban leírni, mint egy Euripidésztől vett Gaál idézet, amelyet egy Pintér Juditnak adott interjúban mondott: „Ki tudja, nem az-e az élet, amit halálnak hívnak, és nem az élet-e a halál?”¹⁷

*

A kelet-európai modernizmus legfőbb eredményének számított a kulturális hagyományok modernista beolvasztására adott számos formai és konceptuális lehetőség megtalálása. Ezt Magyarországon azok a hatvanas évekbeli magyar alkotások teljesítették sikeresen, akik a hagyománybresztés kritikáját és átörökítésének járható útját nem teljesen a népművészetben keresték, hanem csak az általa hordozott szellemi „ősi, romlatlan, ösztönös, elementáris” értékrendet olvasztották bele modernista formatárukba, amikor is expresszionista hajlamukat a primitivizmus intuitív mágiája felé irányították. Ha mégis a folklór tradíciójához nyúltak vissza, akkor igyekeztek purista módon, etűd-szerkezetű keretben kiemelve, a maga tiszta formájában bemutatni, ahol az archaikus motívumok és a folklór termékeny hatása mellőzött minden dekoratív népiességet. Ilyen ábrázolásúak a *Sodrásban* halottkeresés és -siratás párjelenetei, illetve a paraszt nénik és bácsik ikonikus közelije Gaál korai rövidfilmjeiben, vagy a természetben munkát végző ember ikonográfiája (*Pályamunkások*, *Tisza-ősi vázlatok*; *Sodrásban* műterem-jelentének háttérképében újra rendezett Limbourg testvérek miniatúra képe).

Jegyzetek

¹ A tradícióőrzésre épülő folklór- és a hagyományok felülírását megcélzó avantgárd-szellemiség összekapcsolódása már a klasszikus avantgárdra visszavezethető, mivel itt zenei és képzőművészeti téren is kölcsönhatásba kerültek már egymással. Majd a politikai szerepvállalást magára vállaló népi irodalomban is

felfedezhetőek közös összefonódási pontjaik.

² PERNECZKY Géza: *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai*. Filmkultúra, 1968/6. 26-30.

³ VINCZE Teréz: *Szóts István és a hatvanas évek magyar filmművészete* [online]. Metropolis 1998/2. www.emc.elte.hu/~metropolis/metropolis.html.

⁴ „Tulajdonképpen Szóts festőműveszi szintű és érzékenységű komponálási tehetsége nem meglepő” – nyilatkozta róla egy interjúban Gaál István, hiszen képzőművészetin kezdte pályafutását és Aba Novák volt a mesetere két évig. De filmes pályafutása során sem távolodott el a képzőművészettől. Emigrációja során Bécsben Klee-ről és Schiele-ről is készített dokumentumfilmet. Ld.: *Fényírók*. Színes, magyar, dokumentumfilm. Rend.: Medgyesi Gabriella, 2008.

⁵ „A teljesség köréhez hozzátartozik, hogy a Gaál – Sára – Kósa alkotópáros munkáiban nemcsak Szóts expresszív-konstruktivista képkomponálási módszere hagyományozódik át, hanem a mester műveszi értelemben megfogalmazott népi-paraszti tematikája is” – szögezi le Vincze Teréz. VINCZE Teréz: *i. m.*

⁶ VINCZE Teréz: *i. m.*

⁷ GELENCSÉR Gábor: *Oldások és kötések – Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében*. Kézirat.

⁸ „Az öncélú artisztikum helyett, a megformálás pontosságát, és szigorúságát tartom elsődlegesnek. Minden művészet a valóság elemeiből építkezik, de mindig transzponálja, átformálja azokat. Hogy nálam inkább a lírai hangvétel a jellemző, ez a részben egyéni alkat, részben a vállalt feladat következménye. Ez a líraiság munkáim közül a Sodrásban és a Tízezer nap esetében érvényesül talán a legteljesebben.” *Filmköltészet és képkompozíció – Beszélgetés Sára Sándorral*. Filmkultúra, 1967/1., 9.

⁹ Vö. PERNECZKY Géza: *A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben*. Képzőművészeti almanach, 1969/1. 54-59.

¹⁰ Herbert READ: *A modern szobrászat*. Corvina, Bp., 1968. 66.

¹¹ „A múltban hosszú korszakokon át virágzott a szimbolikus művészet, a helyettesítés művészete. Ezért kézenfekvő volt a modern művészek számára, hogy e múltban keressenek olyan jelképeket, melyek a modern ember érzésvilágához alakíthatók. (...) vagy, hogy egyáltalán elmúlt korokban keressék igazolását annak a meggyőződésnek, hogy léteznek objektív szimbólumok, amelyek egyetlen szerepük az érzések világának kifejezése.” Herbert READ: *i. m.* 54.

¹² Werner Hoffman idézi Gauguint. Werner HOFFMAN: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Ford. Tandori Dezső. Corvina, Bp., 1974.

¹³ Nagy Ildikó szerint a korszak ösztönös, a kollektív kulturális tudattalan archetipikus mezőiről vadászó, archaikus természetélményen alapuló ősművészetét olyan alkotások zárják, mint a vásárhelyi iskola „állatközpontú” szobrásznője Samu Katalin, aki a népies képzőművészet egyetlen nagy alakjának tekinthető Medgyessy-féle időtlen népeszményt volt képes átplántálni három állatfigurájába. „Végéhez közeledett egy életforma, és vele együtt egy mítosz. Az életformát olyan művek búcsúztatták, mint az *Elégia* (Huszárik Zoltán) vagy a *Búcsúzik a lovacska* (Nagy László). Medgyessy „népies képzőművészete” helyébe folklorisztikus művek léptek, és több mint egy évtized telik el, amíg a természetélmény ismét hiteles művekben ölt testet. Ez azonban már más természet, más generáció és gyökeresen más

szemlélet (Samu Géza, Bukta Imre).” NAGY Ildikó: *Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata a 60-as években.* Ars Hungarica, 1990/2. 252.

¹⁴ Fülep Lajos az emlékezetet tette meg a művészet-elméletének gyűjtőpontjának. Szerinte az „emlékezés kettős szerepű: megőrző és átalakító, s közvetlenül az utóbbiból következett a művészi formálást és kompozíciót.” Ld.: KESERÜ Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben.* Noran, Bp., 1988. 21.

¹⁵ 1960-ban először volt Párizsban Gaál, egy barátjánál aludt, és kezébe került Berry herceg a gótikus udvari művészet stílusában készült órás könyve, amit a Limbourg testvérek készítettek. A *Júniusi aratás* miniatúráképen egy mélységbe rendezett mezőn szénaboglyákat gereblyéznek parasztasszonyok. Ez a kép ihlette a *Sodrásban* végső konzekvenciákat levonó dialógusjelenetének legfontosabb, mélységbe komponált, több terű, az eseményeket vizuálisan is összefoglaló képét, amely egyben önreflexív, önvallomásos kép is arról, hogy Gaál filmkészítési módszerének kézműves jellegét egy jól működő parasztgazdasághoz hasonlítja, aminek vannak melléktermékei, „azonban semmi nem megy veszendőbe, mindennek helye van”. (PINTÉR Judit: *„Ember ne félj a haláltól!” Beszélgetés Gaál Istvánnal.* Metropolis, 2005/3. 103.) A jelenetet központosító beállítás közvetlen előterében, oldalt az anya gyermekével szoboregyüttese áll, az ablak előtt a két fiú együttes erővel dőbben rá az egyéni felelősség fontosságára, a háttérben két parasztférfi végzi a betakarítást; az élet folytonosságát magába foglaló képi gondolatsort, a háttér végét a nyárfasor merev sora zárja le ellentmondást nem tűrően.

¹⁶ ZALÁN Vince (szerk.): *Gaál István krónikája.* Osiris, Bp., 2000. 131.

¹⁷ Részlet Gaál István *Tűnődés* című, a budapesti Olasz Intézetben elhangzott előadásának szövegéből. 1999. november 9.

