

BAKOS GÁBOR

Gaál István posztneorealista dokumentarizmusa*

Pályamunkások: az első hang
Egy konstruktivista munkásfilm „testi attrakciója”

Ha világszemlélet és stílusvilág szempontjából rátekintünk Gaál István rendkívül összefüggő és szervesen építkező filmográfiájára, akkor tényként kezelhetjük, hogy már az első etűdjében, az 1956-ban elkészített *Pályamunkások* című „konstruktivista munkadalában” rögtön rátalált önmagára tematikailag, eszmeileg és formaelvileg egyaránt. Már ebben az avantgárd ritmusfilmjében megvolt minden, amivel önmagát szerzői módon meghatározhatta és „gaálOSSÁ” tehetette. Ráérezett vizionárius alkotóképességére és tehetségére, amely mindig egy konkrét hétköznapi élményt rakott át egy sajátos és eleven képi formalizmusba, ahol szerzői állásfoglalása a mű mélystruktúrájában összelelkezett egy archetipikus, kollektív kulturális érvényrendszerrel, hiszen a *Pályamunkások*ban szereplő krampácsoló munkáscsapat együttes, ritualizált¹ ütemmozgását tagoló csákányütések éles csattanáshangjaiban kétségtelenül ott csendülnek a primitív, törzsi társadalmak évezredes ritmizált munkalépései is. A hatvanas évek elején beköszönő magyar újhullám első igazi hullámverésének számító négyperces alkotás modernizmusa műfajelméleti szempontból több avantgárd nonkonformista formát hív elő. Éppen ezért tekinthető Gaál montázsfilmje egyszerre modernista ősművészeti vagy rítusalkotásnak és konstruktivista²-szocialista avantgárd montázsfilmnek. Az előző

* 85 éve született Salgótarjánban Gaál István Kossuth- és Balázs Béla-díjas filmrendező, fényképész, operatőr. Rá emlékezünk ezzel az írással. (A szerk.)

¹ „Különös koreográfia: két munkás a csákány fejével ütögeti a sint, miközben szinte rituálisan helyet cserélnek.” (Beke László 2005. *Pályamunkások*. In: *Metropolis* 3/26.)

² „Ami a finoman összehangolt eljárások játékaiból végül kibontakozik: az az ellentétekre mint pillérekre épülő sokelemű szerkezet, amely a mozgás és a mozdulatlanság, a zörej és a csend, a távoli és a közeli, a rész és az egész ütköztetéséből és egyetlen fázissá szervezéséből nyeri konstruktivista jellegét. (...) azáltal valósítanak meg egy konstruktivista programot, hogy a jelenségeket elemekre bontják, majd a kapott elemeket újrendezve az adott jelenségeket új minőségükben mutatják fel.” (Czirják Pál 2005. *Ami átalakul, és ami megőrződik*. In: *Metropolis* 3/11.)

két műfaji besorolás adja ki egy harmadik modernista zsánerbehatárolás esetleges megnevezésének lehetőségét: a *testfilm*³ műfaj kategóriáját, hiszen egy elkötelezett munkás-/munkafilm elsősorban a test szemszögéből és észlelésrendszeréből fejt ki tartalmi-ideológiai gondolatiságát: az izomterhelő munkavégzés közben az ember milyen tudatállapotokban éli át és érzékeli saját magát, illetve a környezetét, továbbá a folytatott munkatevékenység milyen erkölcsi, társadalmi és kulturális szintre emeli a munkáját végző embert.

A munkásfilm egyik legfontosabb hagyománya a filmes modernizmus szempontjából az orosz klasszikus avantgárd „montázshatása” mellett a neorealizmus filmformája volt, ahol inkább érzelmi és tudati észleletszinten poétizálódott a munkásember hétköznapi létszintje. Gaál kiemelkedő tehetsége képessé tette arra, hogy egységes formatartalomba hozza a két premodern szocialista munkásfilm-hagyományt, és így készíthette el ezt az első rövidfilmjét, amely formanyelvi úton az orosz, húszas évekbeli, konstruktivista-materialista montázsfilm érzelemfokozó és nézői⁴ idegrendszert stimuláló intellektuális⁵ montázselvén keresztül valósítja meg posztneorealista vonzódásának baloldali eszmeiségű ideológiáját. Azonban a szerző-rendező politikájának baloldali ideológiai elkötelezettségét nem az agitáció didaktikus erőszakosságából bontotta ki, hanem „politikai modernizmusának” szócsövétül a képek dinamikus és dialektikus for-

³ Az alkotás testfilm jellegéből megjelenő exhibicionizmus az a műfajelméleti hozadék, amely miatt biztos kézzel kapcsolható Gaál korai etűdfilmje a korai avantgárd attrakciós mozijának „magamutogató” expresszív stílushagyományához, amely „primitív” képerjét éppen a „megmutatás képességének” látványsorozataiból nyerte el.

⁴ A korai avantgárd attrakciós filmlátványa „a fikció és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifejeli, a megcélzott néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban.” (Gunning, Tom 2004. *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd*. In: A kortárs filmelmélet útjai. Palatinus, Bp., 294.)

⁵ Gaál rövidfilmje az érzéki „anyag-kép” (a munkát végző test konnotációi) absztrahálásával jut el intellektuális üzenetét magába foglaló metafora-tartalmáig. A film dokumentarista „képeseménye” egy civilizációs korszakváltás sorstálalkozásának egyetlen pillanatnyi összeütközését ragadja meg. Hogyan találkozik a kétkezi munkáshagyomány az „életvonattal”, vagyis az elgépiesedett személytelenség progresszív életlendületével, melynek gépies látásmódja a közösségi embert egy „racionális ego” hatalma alá akarja kényszeríteni.

maritmusát választotta: a munkástele mozgó intenzitásának eredendő, mitikus kifejezőerejét.

Az alapvetően drámaiatlan történet minden dokumentaritása ellenére (egy vidéki tájban krampácsoló munkáscsapatot csákányozás közben megzavar egy elrobogó vonat, amely után rezignáltan továbbfolytatják munkájukat) rendkívüli szubjektív erővel van élénk tárva. Ahogyan rajta hagyja a nyomát az alkotó személyes emlékkidéjének⁶ emocionális viszonya az átélt eseményen, olyan expresszív látomásérővel alakul át számkra az etűdfilm „képeseménye”. Így az egész történet a rendező szubjektív, kitüntetett kameratekintetének „konstruktív” szervezőelve alapján íródik át.

„*A Pályamunkásoknak titokzatos ideje van; mondhatni gömbideje. (...) ez a film egy, a világűr súlytalanságában fogant, végtelen szögű, kubista gömb.*”⁷ A film egyik legfontosabb kontraszt-elvét strukturálisan az okozza, hogy a repetitív, magába hurkolódó, „hajlékony” tükörszerkezetet a képek merev, lényegre törő, „takarékos” geometriája lebontja és szimmetrikusan újraépíti. Gaál ellentétes nézetű vagy egymást az ismétléssel és formavariálással felerősítő fix plánokból építette fel a képrendszerét és a vágással a végsőig feszítette a ritmust. A film kognitív időjében egészen a nézői felfogás határáig merészkedett el (3 képkockás snitthossz). Gaál lebegő, de mégis konkrétan mozgó „gömbterében” az erősen szubjektív kétdimenziós kameratekintethez sikerül közvetlenül hozzákapcsolnia a testi érzékelés háromdimenziós aktusát is, azáltal, hogy körbeölelteti a teret és az időt.

Ebben a filmben tökéletesen világossá válik, hogy a látó (a szerző szubjektív tekintete és az ő személyes látásmódjával megfogalmazott képeit néző befogadói is) a látott vagy láttatott dologgal mentális-tudati szinten egybeolvad,⁸ amely így megteremti a „látás nagy mágiáját.” Tehát a szer-

⁶ „*A Pályamunkások teljesen auditív emlék. Egyszer fotografálni mentem ki a budai hegyekre. Vártam a villamosra, ami elég ritkán jár, hallottam azt a csodálatos muzsikát. Nem is tudtam, hogy micsoda; annyira izgalmas volt a ritmusa, a hangszín-orgája. S lassankint, ahogy közeledtem a hang forrásához, akkor láttam ezeket az embereket, akik négyen püfölték a sín alá a köveket. Akkor elkezdtem őket körüljárni, nem kis megdöbbenéssükre, mert izgatott az, hogy amit hallottam: mennyiben tudnám látványban realizálni.*” (Bíró Yvette–Hegedűs Zoltán 1966. Ritmus, dráma, kompozíció. Beszélgetés Gaál Istvánnal. In: *Filmkultúra* 1. sz.)

⁷ Rabinovits Leó 1986. A három csákányütés meg a hamu. In: *Filmkultúra* 1/5.

⁸ „*Merleau-Ponty egyik legfontosabb meglátása a percepcióval kapcsolatosan a tekintet és a látott dolog egybeolvadásával kapcsolatos: „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját búsába ne foglalná a látható tartalmakat.” (128.) A Látható és a láthatat-*

zői film „én-képe” „a világon-való megtestesült szubjektum felől gondolja el” önmagát és esztétikailag leképzett világát. Ez elméletileg annyit tesz, hogy a szerzőiség egy olyan centralizáló látómód, amely a „szétszórt látványokat” összekapcsolja, ahol egyazon dolgokat és jelenségeket összeolvasztó, „nyitott” fenomenológiai tapasztalatmező-keretén keresztül észlelünk. Ezért van az, hogy a „személyesen költött” filmekben a történeket másvalaki átértelmezett módja szerint éljük meg, ahol az eredeti látó (a szerző) a látványban önmagát (is) meglátta és megtalálta. A szerzői film – alapvetően metaforaalkotásra berendezkedő – kompozíciója „*azonban egyik esetben sem csak azt fejezi ki, ahogy a szereplő érez, azt is kifejezi, ahogyan a szerző és a befogadó megítéli őt, integrálja a gondolatot a képbe. (...) A kialakuló kapcsolatrendszer egyszerre tartalmazza a szerzőt, a filmet és a nézőt.*”⁹ Mivel itt a szerző személyes élmény- és gondolatvilágán át látjuk a film történéseit, így gyakorlatilag egy „önálló testtel bíró” szubjektív észlelési rendszer által mozgatott képvezetési szisztémát vesz föl a film. Mindezekkel kilyukadtunk a szerzői filmelmélet egyik képelméleti sarokpontjához: a „szerzői intencionalitás” dominanciájához, miszerint „*egy bizonyos döntés következményeként a filmkép mindig szubjektivitással átitatott. De ez a szubjektivitás a szerzőé, az események megmutatójé, a történet elmesélőjé.*”¹⁰ Ebből következően a *Pályamunkások* című 1956-os etűdben Gaál tekintete egyé vált a dolgozó munkás testének szemszögével, „*a konstruktív művészet a kollektív civilizáció és a civilizációba ágyazott kollektív kulturális élet, a munka és öröm hirdetője.*”¹¹ „Mozgás- és észlelésfilozófiai” szempontból a film szubjektív-szerzői tekintetének gépies látásmódja a kamera objektív mechanizmusával képes rákapcsolódni a munkástömegek automata életvitelű mozgásrendszerére.¹²

Gaál technicitást és hagyományos munkavégzést egyé olvasztó konstruktivista mozgókép-programjában a rendező személyes szemszöge a szisztematikus önműködésbe léptetett képstruktúra által azonosul témá-

lanban a látást a tapintásához hasonlítja, azt írja, hogy „*amiként összetartozás van a tapogatás, a kezem mozgása és a megérintett felület között, ugyanúgy a tekintet is magába olvasztja a látható dolgokat és közben idomul is hozzájuk.*” (Gyenge Zsolt 2012. *Kép, mozgókép, megértés. A filmelemzés fenomenológiai elmélete*. Doktori disszertáció. Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció Doktori Program.)

⁹ Deleuze, Gilles 2008. *Az idő-kép Film 2*. Palatinus. 193.

¹⁰ Mítry, Jean 1968. *A film esztétikája és pszichológiája*. Budapest Kiadó, Bp., 280.

¹¹ Kállai Ernő 1942. *Cézanne és a XX. sz. konstruktív művészete*. Bp.

¹² Akár az *Oda-vissza* című szociolírában használt dokumentarista stilizáció nyelvezetén keresztül.

jával, és az „automatikus szubjektivitás” (vagyis a filmkamera szerzői dokumentumképe) egyedülálló képszerzőjeként árulkodik „primitív” (összmozis, a *Vonat érkezése* jelenetét is újraidéző) hagyományoszeretéről. Gaál gépies látásmódjával, mint elsőfilmes rendező, még a mozgás hibátlan gépesített életerejének reprezentációjával kívánta meghaladni magát az életet, és itatta át életanyagát egy az emberi szemtől (objektívabb) racionális tisztánlátással bíró progresszív technikai vívmány mágikus erejével, magával a mozgóképpel.

Most próbáljuk megtalálni Gaál konstruktivista etűdfilmje disznarratív szerkezetének „legtisztább” szerkezetmagját, hogy mi „a központi szemszög” perceptuális centruma. A *Pályamunkások* tükörrendszerű képszerzési elvét szerkezetrajzilag leginkább két egyenlő szárú háromszöggel lehetne szemléltetni, amelyek a csúcspontjuknál érintkeznek egymással, ugyanakkor egy függőleges osztóvonal el is választja őket, amely a film aranymetszésébe elhelyezett szünetet jelzi. Ez pontosan modellezi a film plán- és montázsépítkezésének – önkényes – metrikus folyamatdramaturgiáját: először fokozatosan szűkülő távoli képkivágat-variánsokból jutunk a képi észlelés végpontjáig (háromkockás beállítás), majd a ritmus a krampácsolást felfüggesztő „vonatroham” utáni szünetet és csendet követően tornászódik fel a montázs által ismét, és tágulnak ki a képmezők a film elején megjelenő alsó gépállású, átlós, sín totál záróképéig. A mechanikusan mozgó munkástestek, a csákányütések repetitív refrérvillanásai, a krampácsolók közé betörő vonat vadul zakatoló robaja, valamint Gaál kamerájának ehhez a mechanizált világhoz alkalmazkodó fegyelmezett plán- és montázs-szisztémája összességében létrehoz egy letisztult, ugyanakkor a hétköznapi perceptuális befogadást szétrobbantó, majd fokozatosan belülről kifelé újraépítő észlelési stratégiát.

Az automatikusan, motorikusan működtetett gépies látásmód által megteremtett „kötött kapcsolatrendszerben” testek, tárgyak és gépek egy komplex észlelési tudatban egyesülnek.

Gaál tükörszimmetrikus képi dramaturgiájában a konstruktivizmus egyik általános szerkesztési elve érvényesül. A térbenyomulás következetessége egészen a cselekmény legkisebb vizuális motívumáig és egyben képszűkítési pontjáig van kifuttatva: a vonatfütty miatt megállított csákányütés „aláverés-hangjának” inzertjéig. Ezek után a gépies képszerzés a „gömbtér közepétől”, csákányukat a kép síkjával átlósan lefelé tartó, egymást keresztező munkáskéz „affekció-képétől” belülről kifelé építkezik, amíg el nem távolodunk a vasúti sín pár rézsútján át a krampácsoló munkások mechanikusan mozgó munkacsoportjától. A teljes, fél, negyed

és elvont formák vizuális összeütköztetéséből épül fel tehát a film „attraktív” látványsorozata. Én a film legfontosabb optikai és auditív egységpárjának a vonat távozása után beállott csendet, majd az ezt megtörő első csákányütés képhangzását tenném meg, hiszen a film az abszolút csend pillanatnyi auditív részéig van „kifeszítve.” Eddig a pillanatig épül le, majd innentől épül újra a film tartalmi és időbeli percepciója.

A rendező rövidfilmjét a tisztán auditív víziót vizuálisan realizáló látványsorozatként definiálta: hogyan lehet a láthatatlan ritmust képi attrakcióvá fejleszteni. A munkavégzés jutalmát jelentő nyugalmas csend „homogén síkját” a film legfontosabb „ideológia-képe,” az izmos munkáskéz lesújtó „csákánycsapása” hasítja szét és indít el egy újabb szekvenciális motorikus képmozdulat-sort. Véleményem szerint a csend két munkafolyamat közötti lélegzetvételyi ideje jelenti a filmtest tükörszimmetrikus „montázstagozatainak” legfelsőbb láthatatlan érintkezési pontját, hiszen ebben a ritmikus formai úton szervezett képrendszerben, minden kép mikro- és makrokozmosz velejárójával hat és visszahat a másik „ellenképére”.

Gaál filmjében a magyar film történetében először jön létre egy bonyolult módon mégis nyilvánvaló egyértelműséggel egymásra halmozott perceptuális mozgás-képtár, ahol a szerző „érzelmi intelligenciájának” affektív – saját-teszt – tekintete azonosul a géptest racionális-mechanikus látási aktusával. Vagyis az érzelemtől hajtott „ember-szem” tapasztalati tekintete olvad össze a nem-emberi „géptest-szem” „racionális egójával”.

A *Pályamunkások*ba „beépített” szubjektivizált, mégis konkrét, testi anyagságából kibontott konceptuális metaforatartalom (archetipikus, természetközeli életritmus összetalálkozása egy új világot képviselő gépies életlendülettel) miatt azt mondhatjuk, hogy ennek a filmnek a csákányütése jelentette az első „domináns” hangját a hatvanas években megszülető magyar újhullámnak.